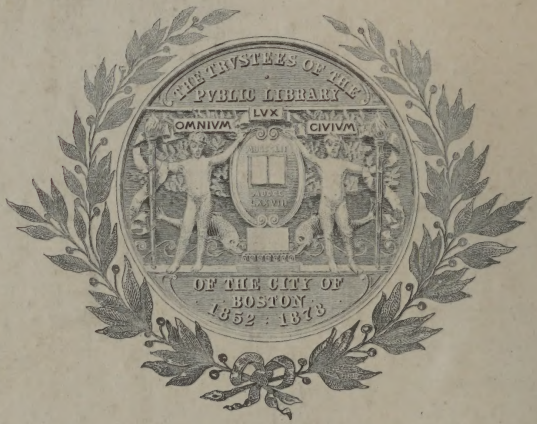
No. H0H7.388




*Bought with the income of*
*the Scholfield bequests.*

# Die Kunst Siegfried Wagners

## Ein Führer durch seine Werke

Mit zahlreichen Notenbeispielen

Von

**Paul Pretzsch**

Mit Bildschmuck von Franz Stassen

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig
1919

Printed in Germany

Copyright 1919, by Breitkopf & Härtel, Leipzig

Schol
Aug. 29. 1922
M

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

# Inhaltsverzeichnis


Seite

Vorwort . . . . . III

Zur Einführung

Siegfried Wagners künstlerische Entwickelung . . . . . 3
Seine Stoffe und ihre dichterische Behandlung . . . . 14
Die Musik Siegfried Wagners . . . . . 33

Kleinere Werke:

a) Das Märchen vom dicken fetten Pfannekuchen . 59
b) Konzertstück für Flöte und kl. Orchester . . . 61
c) Violinkonzert . . . . . 63
d) Der Fahnenschwur . . . . . 67

Siegfried Wagners musikalisch-dramatische Werke

I. Der Bärenhäuter . . . . . 73
II. Herzog Wildfang . . . . . 123
III. Der Kobold . . . . . 187
IV. Bruder Lustig . . . . . 253
V. Sternengebot . . . . . 313
VI. Banadietrich . . . . . 367
VII. Schwarzschwanenreich . . . . . 423
VIII. Sonnenflammen . . . . . 479
IX. Der Heidenkönig . . . . . 537
X. Der Friedensengel . . . . . 595
XI. An allem ist Hütchen schuld . . . . . 649

# Vorwort

„Was deutsch und echt, wüßt' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'".

Mein erstes Zusammentreffen mit der Kunst Siegfried Wagners fällt in die Zeit um die Jahrhundertwende. Ich hörte damals den noch ganz jungen „Bärenhäuter". Die kraftvolle Ursprünglichkeit, die ungesuchte Natürlichkeit in Wort und Ton und der frische Humor des Werks fesselten mich auch als ganz unvorbereiteten Hörer und hinterließen mir einen noch heute lebendigen starken Eindruck. Ihm ward aber leider keine Vertiefung durch wiederholtes Hören oder durch Eindringen in den Klavierauszug zuteil. Man kauft sich eben einigermaßen kostspielige Klavierauszüge mit dem schmalen Geldbeutel seiner jungen Jahre nicht ohne weiteres und namentlich dann nicht, wenn, wie das noch heute bei S. Wagners Werken der Fall ist, Verleger und Buchhandel so ganz und gar nicht mit lockender Werbung in Gestalt von Verlagsverzeichnissen und buchhändlerischer Auslage an den Kunstfreund herantreten. Die dem „Bärenhäuter" folgenden Werke zu hören, hatte ich in all den Städten, in denen ich das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts beruflich zubrachte, keine Gelegenheit; ihre leistungsfähigen Opernbühnen boten dem Publikum auch nicht ein einziges der Werke dar. Statt weiterer persönlicher Berührung mit der jungen Kunst von Bayreuth erlebte ich vielmehr lange Jahre hindurch nur ihr Widerspiel in den Spalten der Tagespresse und Musikzeitungen: dort suchten die Widersacher einer ihrer Art ewig fremden, echtbürtigen deutschen Kunst aus finsterer Dornenhecke grimmbewehrt das frohe Singen S. Wagners mit allen Mitteln auf ihre Weise zu Schaden zu bringen. Sie fanden leider manchen Mitläufer auch in Kreisen, denen man gegenüber einer im besten Sinne volkstümlichen Kunst einen ungetrübten Blick, ein offenes Ohr und ein unbefangenes Urteil hätte zutrauen dürfen.

So verging ein Jahrzehnt, in dem als einziges Erlebnis ein Berliner Konzert unter S. Wagners Leitung mit Bruchstücken aus „Herzog Wildfang", „Der Kobold", „Bruder Lustig" und „Sternengebot" mir mein erstes Urteil bestätigte und mich in meinem Wohlgefallen an diesem sich in stolzer Unbekümmertheit und zugleich in edler Schlichtheit stetig weiter entwickelnden Schaffen einer äußerlich und innerlich freien, in sich gefestigten Künstlernatur bestärkte.

Nun endlich kam mir, der ich bis dahin, wenn auch nicht gleichgültig, so doch untätig abwartend beiseite gestanden, die entscheidende Anregung zu näherer Beschäftigung mit S. Wagners Kunst. Carl Friedrich Glasenapp, der hochverdiente Biograph Richard Wagners und der bis an sein allzufrühes Ende feurige Vorkämpfer für alle Kunst von echter Bayreuther Art, fragte gelegentlich brieflich nach meinen Eindrücken von S. Wagners Werken. So unaufdringlich die Form dieser Anregung auch war, sie barg für mich den Keim zu wertvollstem künstlerischen und seelischen Gewinn, und ich werde dem verewigten ehrwürdigen Freunde zeitlebens für seinen Hinweis Dank wissen. In rascher Folge machte ich mir nun die bis dahin veröffentlichten ersten sechs Werke im Klavierauszug zu eigen. Das bald darauf erscheinende Werk Glasenapps „Siegfried Wagner und seine Kunst" (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1911 und „Neue Folge I" 1913) vertiefte im Verein mit seinen meisterlichen Zeichnungen von der Hand Franz Stassens den beglückenden Eindruck, den ich von den Werken am Klavier empfangen hatte, nach der Seite des Stofflichen und Dichterischen in nicht zu übertreffender Weise; nach der musikalischen Seite aber ergänzte ich mir Glasenapps Buch durch erschöpfende Themenauszüge, eine Arbeit, die, je tiefer ich dabei in das musikalische Leben der Werke eindrang, immer weniger eine Arbeit und immer mehr ein Genuß und ein Quell der Freude für mich wurde, der Freude darüber, daß unserer an Melodieschwund und, als traurigem Ersatz für mangelnde melodische Erfindung, an Geistreichelei leidenden musikalischen Gegenwart in S. Wagner ein Künstler von quellendem melodischen Reichtum und alle Künstelei verschmähendem, reifstem Können erwuchs.

So entstanden im Laufe der Jahre zugleich die Vorarbeiten für dieses Buch, an das ich freilich dabei nicht dachte. Denn nur für meinen eigenen Bedarf, eben um den gewaltigen Reichtum der S. Wagner-

schen Thematik im ganzen überschauen zu können und um völlige Klarheit über alle, auch die feinsten Zusammenhänge in diesen musikgeborenen Werken, Klarheit auch über S. Wagners musikalische Bedeutung überhaupt zu gewinnen, zerlegte ich mir seine Musik dergestalt planmäßig. Inzwischen gelang es mir auch, die Mehrzahl der Werke von der Bühne her zu erleben und so mein Urteil über diese nur so restlos zu erfassenden Schöpfungen endgültig nachzuprüfen. Dazu bedurfte es freilich noch immer naher und weiter Reisen quer durch die deutschen Lande.

Weshalb ich wohl die Entwickelung meines Verhältnisses zur Kunst S. Wagners hier so ausführlich darlege? Nun, gewiß nicht in wichtigtuerischer Absicht; aber ich glaube, das Verhalten des großen deutschen Publikums zu eben dieser Kunst gar nicht treffender aufzeigen zu können, als an meinem eigenen Einzelbeispiel. Mein persönliches Erleben in diesem Betracht ist, wie mich seither eine vielfache Erfahrung lehrte, geradezu allgemeingültig für die deutsche Öffentlichkeit, wohlgemerkt, soweit diese nicht von Haus aus in jenen Dornenhecken daheim ist, sondern aus an sich Wohlgesinnten, Unbefangenen oder doch mindestens Gleichgültigen schlechthin besteht. Meine Wege trennten sich erst in dem Augenblick von denen der großen Masse der Opernbesucher, als ich, dank jenem wahrhaft freundschaftlichen Hinweis, zum Schaffen des jungen Bayreuther Meisters in ein näheres Verhältnis trat, mich frei von allen fremden, namentlich den schulmeisterlich hochmütigen Urteilen machte und in eigener Arbeit mir ein eigenes Urteil gewann.

Man wird es verstehen, wenn ich nun das aus Freundeshand erhaltene Pfund nicht zu vergraben gedenke, sondern mich heilig verpflichtet fühle, mit ihm Wucher zu treiben, indem ich die empfangene Anregung in Gestalt dieses Buches an meine freundlichen Leser weitergebe. Es will und soll nicht überreden, sondern nur ein schlichter Führer sein hin zu S. Wagners in ihrer schlichten Ehrlichkeit so wohltuenden, liebenswerten und reichen Kunst, ein Führer, der dem Leser und zwar auch demjenigen, welcher aus irgendeinem Grunde sich den Gebrauch des Klavierauszugs versagen muß, alles an die Hand zu geben bestrebt ist, was ihm die Bildung eines eigenen Urteils ermöglicht. Daher denn auch insonderheit die Fülle der Notenbeispiele, die, in zumeist

harmonisch vollständigem Klaviersatz, ich dem Buche beigab, und die das Thematische der behandelten, d. h. aller bisher erschienenen Werke, wie ich wohl sagen darf, erschöpfend darbieten. Sie mögen so zugleich einigermaßen Ersatz für einen etwaigen notgedrungenen Verzicht auf die Klavierauszüge gewähren. Die Rücksicht auf Umfang und Preis des Buches legte mir immerhin auch darin einige Beschränkung auf, aber ich vertraue darauf, daß die mitgeteilten Proben das Verlangen nach dem Klavierauszug wecken oder stärken werden und dann dem freundlichen Leser aus dem Miteinander von Klavierauszug und Buch sich ein erwünschter Gewinn ergibt.

Nach den Erfahrungen, die ich mit vorauferschienenen Sonderdrucken einzelner Kapitel anläßlich der jüngsten Uraufführungen gemacht habe, darf ich hoffen, daß ich keinen ungeeigneten Weg zu meinem Ziel, dem Verständnis für die Kunst S. Wagners die Bahn zu ebnen, eingeschlagen habe. Ein dem Schaffen des Künstlers verständnislos gegenüberstehender Kritiker hielt sich für berechtigt, mit Bezug auf jene Sonderdrucke von „autorisierten" Führern zu sprechen. Ich lege demgegenüber Wert auf die Feststellung, daß S. Wagner zu keiner Zeit irgendwelchen Einfluß auf meine Arbeit oder auf ihre Herausgabe ausgeübt und Kenntnis vom Inhalt erst erhalten hat, als dies auf dem Wege des Buchhandels für Jedermann möglich war.

Für die Mehrzahl der behandelten Werke sind meine Erläuterungen der erste Versuch zu solchen. Um so wertvoller war mir das Anerbieten meines Freundes Alexander Spring, den ganzen zweiten Teil des Buches vor der Drucklegung durchzusehen. Er unterzog sich, noch dazu unmittelbar vor einem Wiederausrücken ins Feld, der mühevollen Arbeit mit bewundernswerter Gründlichkeit und dem liebevollen Eifer des ausgezeichneten, feinfühligen Kenners und Freundes der Werke. Die Ergebnisse seiner Tätigkeit sind meinem Buche an mehr als einer Stelle zugute gekommen, und es ist mir eine besondere Genugtuung, ihm für seine höchst schätzenswerte Hilfe auch hier herzlichsten Dank zu sagen. Seiner und weiter vor allen auch meines treuen Freundes Friedrich Zimmermann Anregung und dessen unermüdlicher, selbstloser Hilfsbereitschaft verdankt mein Buch denn auch sein Erscheinen in und trotz der heutigen schweren Zeit, und mit diesen beiden Namen umschließt mein tiefgefühlter Dank zugleich den Kreis der

ungenannten Freunde der jungen Bayreuther Kunst, die mit Rat und Tat uns fördernd zur Seite traten. Auch meinem lieben Freund Franz Stassen, der freudig seine schönen, ganz aus der ihm innig vertrauten Stimmung der Werke heraus gestalteten Zeichnungen zum Schmuck des Buches beisteuerte, sei an dieser Stelle gedankt.

So möge denn das Buch seinen Weg tun. Es möge die Kunst S. Wagners in manches deutsche Haus einführen und sie im deutschen Volke und damit auch an den Bühnen heimisch machen helfen. Unser Volk hat heute, nachdem übelste Streiche von der Art, vor welcher Hans Sachsens tiefernstes „Habt Acht!" umsonst gewarnt hatte, unser herrliches Deutschland zu Boden gestreckt haben, den deutschen Geist nötiger als je, auf daß er, nach R. Wagners Wort, von innen baue, wieder aufbaue, was Söhne des eigenen Volkes, von welschem Dunst umnebelt und von welschem Tand verblendet, in frevelndem Leichtsinn zertrümmerten. Ein Ausfluß jenes wahrhaft deutschen Geistes, der uns zur Erstarkung unseres völkischen Bewußtseins so bitter not tut, ist auch S. Wagners Schaffen, und es entfließt diesem Urquell unserer Kraft dort, wo er am lautersten strömt.

Darmstadt, Ostern 1919.

**Paul Pretzsch.**

# Zur Einführung

„Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist." Schiller.

# Siegfried Wagners künstlerische Entwickelung

Wer es unternimmt, über oder wohl gar für die Kunst Siegfried Wagners im allgemeinen und seine Musik im besonderen zu sprechen, wird immer von neuem die Erfahrung machen, daß es zuvörderst gilt, Vorurteilen entgegenzutreten. Man trifft da weithin auf eine Voreingenommenheit, die eine gerechte Beurteilung der Kunst Siegfried Wagners verhindert. Zunächst einmal teilt er das Schicksal aller Söhne großer Männer: von den Abkömmlingen unserer Großen behauptet ein bequemer Erfahrungssatz ganz allgemein, Bedeutendes sei von ihnen nicht zu erhoffen. Ist nun schon nicht einzusehen, warum gerade diese Regel nicht ebenso wie so viele andere auch Ausnahmen vertrüge, so darf im Falle Siegfried Wagners doch vor allem nicht außer Acht gelassen werden, daß er nicht nur der Sohn eines großen Vaters, sondern auch der einer hochbedeutenden Mutter ist. Frau Cosima Wagner, die „unerhört seltsam begabte" Tochter Franz Liszts, hat sich vor aller Welt durch die Kundgebungen ihrer geistigen und künstlerischen Persönlichkeit und zwar allein schon durch die Art, wie sie die Festspiele in Bayreuth erhielt und entwickelte, als ebenbürtige Gattin Richard Wagners und die rechte Hüterin des Gedankens von Bayreuth erwiesen. Eine glückliche Mischung der Eigenschaften beider ganz einzigartigen, aber einander würdigen Eltern hat denn in der Tat verhindert, daß der Sohn Siegfried etwa nur ein mattes Abbild seines Vaters, ein Epigone in des Wortes übler Bedeutung geworden wäre. Er steht vielmehr „an eignem Reim und Tönen reich, schlank und selbstig", wie nur je eine Künstlererscheinung vor uns.

Die Tatsache aber, daß er nun einmal der Sohn Richard Wagners ist, scheint bei den meisten seiner Zeitgenossen die Erwartung zu er-

zeugen, seine Musik müsse in allem, namentlich aber in der melodischen Erfindung der des Vaters aufs innigste verwandt sein. Dem ist jedoch nicht so, und nicht leicht wird jemand, der Siegfried Wagners Musik hört, ohne daß ihm der Name des Tonsetzers genannt wird, auf den Sohn Richard Wagners schließen. Jeder Unbefangene wird an dieser künstlerischen Selbständigkeit seine Freude haben und sie verdientermaßen anerkennen, entspricht doch diese verschiedene Gestaltung des Musikalischen, wie wir weiterhin sehen werden, nur der Wesensart der von beiden Künstlern dramatisch verwerteten Stoffgebiete, d. h. ist sie ja doch ein Ausfluß ihres folgerichtigen und feinen Stilgefühls. Aber der Unbefangenheit enträt mancher auch heute noch allzuleicht, sobald es sich um einen Träger des Namens Wagner handelt, und je nach Geblüt und Sinnesart verfällt der Voreingenommene nun entweder auf ein beharrliches Spüren nach Anklängen aus den Werken des Vaters und anderer Meister, oder, da auch dies nicht recht glücken will, in ein hochmütiges Schelten über mangelnde Ursprünglichkeit, ja über vermeintliche „Trivialität" und „Banalität" in des Sohnes Musik. Zur Ehre des deutschen Publikums sei es gesagt, daß solch unbedachtes Gerede viel öfter in Zeitungsberichten zu lesen, als unter der Hörerschaft zu vernehmen ist, — solange diese sich in ihrem unbefangenen Kunsturteil noch nicht durch das, was man gedruckt im Wochenblättchen liest, hat beirren lassen.

Es unterliegt also keinem Zweifel, daß Siegfried Wagners Schaffen öffentlich wesentlich anders und zwar günstiger beurteilt würde, wenn er nicht den Namen Wagner trüge. Richard Wagners prophetisches Wort: „Mein Sohn wird einst schwer an mir zu tragen haben!" ist reichlich in Erfüllung gegangen. Aber noch ein anderer Umstand hat Voreingenommenheit gegen Siegfried Wagners musikalisches Schaffen hervorgerufen und zwar ebenfalls vorzugsweise in den Kreisen der Berufsmusiker und der — ohne eigentliche Berechtigung — zumeist den Reihen der Nur-Musiker entstammenden Opernkritiker. Siegfried Wagner bietet nämlich in seiner Jugendentwickelung ganz und gar nicht das gewohnte Bild des rein musikalischen Künstlers. Er ist weder ein musikalisches Wunderkind gewesen, noch hat er sich überhaupt die besondere Pflege, geschweige denn die virtuose Behandlung irgendeines einzelnen Instruments je angelegen sein lassen, nicht einmal die

des Allerweltinstruments Klavier. Das ist für manchen Opernberichterstatter Beweis genug, um immer wieder zu behaupten, Siegfried Wagner habe „bekanntlich" in jungen Jahren kaum Begabung für die Musik gezeigt, weshalb ihn denn auch sein Vater nicht zum Musiker, sondern zum Architekten bestimmt habe. Ein kurzer Überblick über seine Jugendgeschichte möge zeigen, wie falsch beide Behauptungen sind. Wir werden dabei aber zugleich auch erkennen, wie sich seine Entwickelung auf dem Sondergebiete der Musik folgerichtig und natürlich dem Werden und Heranreifen seiner künstlerischen Gesamtpersönlichkeit eingeordnet hat.

Im dritten Lebensjahr Siegfrieds (1872) siedelte Richard Wagner von Triebschen, der Stätte seines höchsten Menschenglücks, nach Bayreuth über und betrat hier den Boden, auf dem seine Kunst sich zur reinsten und gewaltigsten Höhe erheben sollte. Hier, im Frieden des Hauses Wahnfried, behütet von zärtlicher Elternliebe und umgeben von einem holden Kranz munterer Schwestern wuchs Siegfried heran. Bayreuth ist ihm Heimat geworden, und dieser geweihte Name umschließt ihm von je und heute mehr denn je nicht nur alles seinem Herzen Teuerste, sondern ist auch der Inbegriff seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses. So wurzelt er bodenständig und fest in diesem lieblichen Stück deutscher Erde. In Deutschland sei wahrhaftig immer nur der Winkel produktiv gewesen, schrieb einst R. Wagner, und als solch ein gesegneter Winkel erwies sich Bayreuth wie für den Vater so für den Sohn. Früh schon empfing dieser bedeutsamste geistige Anregungen. Dafür sorgte der auf höchster Stufe stehende geistige Lebenszuschnitt im Hause Wahnfried, von dem C. Fr. Glasenapp in den letzten Bänden seines großen Werkes „Das Leben R. Wagners"[1]) ein anschauliches und in unzähligen Einzelheiten getreues Bild entwirft. Wie die Gestalt eines der Welt und ihrem Lärm abgewandten Weisen, der seine Welt in sich selbst trägt und nur mit den Seinen eins sein will, tritt uns R. Wagner dort entgegen. Welche entscheidenden Eindrücke mögen sich da wie Samenkörner in die empfängliche Seele des lauschenden Siegfried gesenkt haben! Einmal sagte der Vater von ihm: „Fidi blickt mich an, wie Parsifal den Gral, erstaunt

[1]) Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

ahnungsvoll." Es war Gepflogenheit in Wahnfried — und ist es heute noch —, die Abende im Familienkreise beim Vorlesen literarischer und vorzugsweise dramatischer Erzeugnisse aus dem Geistesreichtum der ganzen Welt zu verbringen, und Siegfried wuchs bald so weit heran, daß er an geeigneten Abenden als Zuhörer, ja auch wohl als Vorleser von Märchen u. dergl. zugelassen wurde. Früh lernte er so szenen- und aktweise die Dramen unserer großen Meister, vor allem die Shakespeares kennen und lauschte dem packenden Vortrag des Vaters und den sich daran knüpfenden Gesprächen, griff wohl auch selbst andern Tages nach dem Buch in des Vaters Bücherei, die den Saal von Wahnfried noch heute ziert und in ihrer Zusammenstellung zeigt, welche Art von „Kammermusik" der Meister daheim bevorzugte. In Siegfrieds Seele weckten diese Abende schlummernde Kräfte. Angeregt durch Shakespeares „Coriolan" schrieb er in seinem 13. Lebensjahr ein großes Römerdrama „Catilina", bald nachher eines mit dem Titel „Hermann der Befreier", und wenige Wochen vor des Vaters Tode durfte er eines Abends die ersten Szenen eines eignen Lustspiels „Der Lügner" vortragen. Seine natürliche Anlage für das dramatische Gebiet hatte auch darstellerisch alle die Jahre hindurch Nahrung dadurch erhalten, daß sich die Kinder des Hauses öfter zu szenischen Aufführungen bekannter Märchen vereinigten, und namentlich verging kein Geburtstag des Meisters, an dem sie nicht dem Geburtstagskinde durch Aufführung eines besonderen Festspiels — aus der Feder der Mutter oder Hans von Wolzogens — oder eines Stückes von Hans Sachs, Lope de Vega u. a. eine Freude machten. Siegfrieds darstellerische Anlagen fielen dabei schon früh auf. Der heutige Festspielleiter ist eben nicht vom Himmel gefallen, sondern schöpft aus einer reichen, natürlichen Begabung.

Aber auch sein musikalischer Sinn hatte sich frühzeitig geregt, und Siegfried erhielt denn auch Klavierunterricht. Sein Eifer war dabei freilich mäßig. Am liebsten spielte er aus dem Stegreif und pfiff dazu, gelegentlich zum großen Ergötzen seines Großvaters Liszt und seines Vaters, der darin seine eigne Jugend wiederfand. Auch an tonsetzerischen Versuchen hat es schon in seiner Knabenzeit nicht gefehlt, und es wird berichtet, daß sowohl sein Vater wie auch sein Großvater mit liebevollem Anteil belehrend und mit verbessernder Hand den

jungen Musiker förderten. Aber dem Vater war es vielmehr darum zu tun, daß sich Siegfrieds künstlerische Natur auf breiter Grundlage und möglichst ungestört entwickele, als daß seine Begabung für ein Sondergebiet einseitig gepflegt und gefördert werde. Man dürfe, so sagte er, einer solchen Neigung nicht zu viel Nahrung geben, wie es in Liszts früheren Jahren mit seinem Klavierspiel geschehen sei, damit nicht durch einseitige Pflege einer bestimmten Fertigkeit das Übrige zu sehr vernachlässigt würde. Dieses Wort fiel aber nicht mit Beziehung auf Siegfrieds Beschäftigung mit der Musik, es galt vielmehr einer Neigung, die sich in dessen Knabenjahren immer stärker und lebhafter kundgab. Das war seine Liebe zur Baukunst. Diese erhielt durch alljährliche Reisen nach Italien, das R. Wagner mit den Seinen zur Erholung aufzusuchen pflegte, Anstoß und immer neue Nahrung. Da saß denn der junge Siegfried oft stundenlang in den Kirchen und vor den Denkmälern italienischer Baukunst, bewundernd, genießend und vor allem mit dem Zeichenstift das Schöne, das seine Augen und seine schönheitsdurstige Seele schlürften, festhaltend. So fanden ihn öfter als einmal die Schwestern, durch eine Volksansammlung unterwegs angelockt, wie er, unbekümmert um seine neugierigen Zuschauer, irgendeine baukünstlerische Einzelheit nach der Natur zeichnete. Und ebenso sicher, wie er die Zeichnungen zu Papier brachte, haftete auch alles Geschaute bis in jede Zierlinie hinein in seinem Gedächtnis. Künstler von hohem Ruf sagten ihm auf dem Gebiete der Baukunst eine glänzende Laufbahn voraus. Sein Vater aber hatte, wie an Allem, was sich in Siegfried regte, so auch an dieser erstaunlich früh hervortretenden Begabung des Sohnes große Freude; gleichwohl sah er mit dem tiefeindringenden Blick des allumfassenden Künstlers wie des liebevoll sorgenden Vaters die Gefahr, die in ihr für die gleichmäßige und einheitliche Entwickelung des Sohnes lag, und dieser Erkenntnis lieh er die angeführten Worte. Denn nicht irgendeine Laufbahn hatte er für den Sohn ins Auge gefaßt. „Mein Sohn soll werden und lernen, was er Lust hat", hatte er schon 1870 geschrieben, und nichts ist törichter und falscher, als wenn man bis zum heutigen Tage immer wieder behauptet, er habe ihn zum Architekten *bestimmt*. Dazu war dieser große Vater und Mensch viel zu einsichtig und Siegfried selbst noch zu jung, als daß eine Ent-

scheidung über seinen Lebensberuf noch zu Lebzeiten des Vaters hätte fallen können. Denn Siegfried stand beim Tode des Vaters erst in seinem vierzehnten Jahre. Wünsche freilich hegte Richard Wagner in bezug auf die spätere Tätigkeit des Sohnes wohl, aber sie bewegten sich in ganz anderen Richtungen und beweisen wiederum, wie sehr ihm vor allem die allgemeine Grundlage in des Sohnes Rüstung für das Dasein am Herzen lag. So äußerte er einmal, Siegfried solle so viel von der Chirurgie erlernen, daß er Menschen und Tieren erste Verbände anlegen könne und sich gegen den Anblick des physischen Leidens stähle; schon in der Namengebung Helferich Siegfried Richard hatte sich wohl der gleiche väterliche Wunsch widergespiegelt. Angeregt durch ein Buch des Nationalökonomen Konstantin Frantz sprach er später einmal davon, sein Sohn könne Nationalökonom werden; da wäre er imstande, etwas zu nützen. Aber sein Wunsch und seine Hoffnung ließen ihn doch schon in den ersten Kinderjahren Siegfrieds auf ein anderes und größeres Ziel hindeuten: „Wenn er mit 24 Jahren seinen ‚Götz von Berlichingen' schreibt, werde ich es noch erleben!" Und ein späteres Wort besagte: „Ich schreibe keine Partitur mehr, als bis Fidi sie mir instrumentieren kann." Als er aber die Orchestrierung des „Parsifal" begann, sprach er die Hoffnung aus, daß diese Arbeit bis in sein hohes Alter dauern möge und er dem Sohn ihre szenische Verwirklichung nach seinem Tode als Aufgabe hinterlassen könnte. Nun, solche Aufgaben hinterläßt man wohl keinem Sohn, den man wegen mangelnder musikalischer Begabung für die Laufbahn eines Baukünstlers bestimmt hat! Seit 1908 aber wissen die Besucher der Bayreuther Festspiele, daß diese Vaterhoffnung nicht ins Blaue hinein sich geäußert, sondern herrliche Erfüllung gefunden hat. Denn seit diesem Jahr ist Siegfried Wagner der alleinige Leiter der Festspiele und führt sie im Geiste seines Vaters und seiner Mutter, aber in voller künstlerischer Selbständigkeit rastlos zu immer höherer Vollkommenheit.

Nach des Vaters Tode besuchte Siegfried, dessen wissenschaftliche Ausbildung bis dahin häuslichen Lehrern anvertraut gewesen war — unter ihnen war Heinrich von Stein der bedeutendste und von nachhaltigem Einfluß auf den Schüler —, das Bayreuther Gymnasium, das er nach wohlbestandener Reifeprüfung 1888 verließ. Nun erst

drängte es ihn, sich in der Musik eine gediegene theoretische Grundlage zu verschaffen, und Engelbert Humperdinck war der Meister, bei dem er mit großem Eifer und gleich großem Erfolg seinen Studien oblag. Noch immer aber zog es ihn zur geliebten Baukunst. Der Jüngling schwankte noch zwischen der leidenschaftlichen Neigung des Knaben und der sich erst ankündigenden Lebensaufgabe des Mannes. Die innere Wendung hatte sich jedoch bereits angebahnt: der Genius der Musik hatte ihn im tiefsten Herzen berührt. Denn als er 1890 noch einmal das Studium der Baukunst gründlich und eifrig aufnahm und zu dem Zweck die Technischen Hochschulen in Charlottenburg und Karlsruhe bezog, wollten sich die alte Freude daran und volle Befriedigung nicht mehr einstellen. Eine längere Reise um die Welt schloß sich an und gab Muße und Gelegenheit zur Sammlung und inneren Einkehr. Schon unterwegs entstand eine ganze Reihe seiner späteren dramatischen Entwürfe, und mit dem Entschluß, sich ganz der Musik und der Kunst von Bayreuth zu widmen, kehrte er heim.

Von nun an beteiligte er sich an der Festspielarbeit und zwar von Grund aus sowohl nach der bühnentechnischen wie nach der musikalischen Seite. An dem Stab erlesener Künstler und namentlich an Julius Kniese fand er Vorbild und Stütze seiner ersten Anfänge. Schon 1893 konnte er in Bayreuther Konzerten sowie in einer Aufführung des „Freischütz" seine ersten örtlichen Dirigentenerfolge erringen, und bereits 1896 gelang ihm, dem Siebenundzwanzigjährigen, die Riesenleistung der musikalischen Leitung einer Vorstellungsreihe des „Ringes des Nibelungen" im Bayreuther Festspielhaus. Daneben hatte sich seine große Begabung zum Spielleiter und Künstler der Szene mehr und mehr entfaltet. Die Rheintöchter-Szene des „Rheingold" (1896) war bühnentechnisch sein Werk. 1901 übertrug ihm seine Mutter die völlig selbständige Einrichtung des „Fliegenden Holländers", eine Aufgabe, die er als Schöpfer des szenischen Bildes, als Spielleiter und als Dirigent mit glänzendem Gelingen löste. Sie begründete seinen Weltruhm, denn mit ihr hatte zum ersten Male dieses Werk von der Bühne herab ganz im Sinne und nach dem Willen seines Schöpfers gewirkt. Gleicher, unerhörter Erfolg war auch seinen Neueinrichtungen des „Tannhäuser" (1904) und des „Lohengrin" (1908) beschieden. Vom Jahre 1908 an

ist Siegfried Wagner, nachdem seine Mutter krankheitshalber ihrer künstlerischen Tätigkeit hatte entsagen müssen, nicht nur alleiniger Leiter, sondern auch die Seele der Festspiele. Seine Taten, vor allem die Neueinrichtung der „Meistersinger" (1911) und des „Fliegenden Holländers "(1914) künden und mehren seinen Ruhm mit jedem Festspieljahr.

Inzwischen hatte nun auch die weite Welt Siegfried Wagner als Dirigenten zahlreicher Orchesterkonzerte im In- und im Auslande kennen gelernt. Als Orchesterleiter ist er gleichfalls ein echter Bayreuther, ein feinfühlig in die Tiefe dringender, aber das Ganze des Kunstwerks niemals über den Einzelzügen vernachlässigender Künstler. Seine Dirigierkunst zeichnet sich durch sinnvolle und biegsame Bestimmung und Überleitung der Zeitmaße ebenso aus wie durch klare Gliederung und wirkungsvollsten Aufbau der Grundgedanken des betreffenden Werks. Sie ist in ihrer unaufdringlichen Ehrlichkeit und Gründlichkeit gleichermaßen ein Zeugnis seiner Achtung vor dem Kunstwerk wie ein Spiegelbild seines eignen klaren, alle Eitelkeit und Künstelei verschmähenden Wesens. Unter seinem äußerlich so ruhig und doch mit voller innerer Anteilnahme und Begeisterung geführten Dirigentenstabe hat denn auch so manches Werk seines Vaters und Großvaters seine Wiederauferstehung aus den Schlacken des Orchesterschlendrians und der Dirigentenmätzchen erlebt. Den Inhalt seiner Konzert-Vortragsfolgen machen zu einem wesentlichen Teil Werke von Richard Wagner und Franz Liszt aus. Sein Eintreten für die Werke Liszts ist ein Ausfluß seiner hohen und dankbaren Verehrung für Liszts Kunst und Menschentum, der er mit Wort und Tat Ausdruck zu verleihen nicht müde wird.

Seit der Jahrhundertwende erscheinen aber in seinen Konzerten auch Werke der eignen Feder, und zwar Orchestersätze und sonstige geeignete Bruchstücke aus seinen eignen musikalisch-dramatischen Schöpfungen, deren stattliche Reihe mit dem 1899 erschienenen „Bärenhäuter" anhob. Einige kleinere Kompositionen aus jungen Jahren sind nicht veröffentlicht oder aufgeführt worden und wohl auch nicht mehr sämtlich erhalten. Das Gleiche gilt auch für die symphonische Dichtung „Sehnsucht", sein einziges größeres Orchesterwerk aus der Zeit um den Abschluß seiner Studien. Er ging eben nicht etwa ledig-

lich in seiner Arbeit für die Bayreuther Festspiele auf. Ihn drängte es unwiderstehlich zu eignem Gestalten und Schaffen, und die Früchte seiner Kunst und seiner staunenswerten Arbeitskraft liegen in — bisher — elf Bühnenschöpfungen vor. Sie stellen sein eigentliches Lebenswerk dar, und ihr Wesen und ihre Eigenart im allgemeinen wie auch, namentlich nach der musikalischen Seite, im einzelnen sollen hier näher behandelt werden. Daß aber Siegfried Wagner sich nicht lange nach dem großen und nachhaltigen Erfolg seines „Bärenhäuters" gezwungen sah, mit bloßen Bruchstücken aus den folgenden Werken im Konzertsaal, für den sie wahrlich nicht geschaffen wurden, zu erscheinen, das bildet ein trübes Kapitel in der Geschichte der deutschen Kunst, aus dem hier nur wenig mitgeteilt werden möge. Mit dem Erscheinen seines zweiten Werks „Herzog Wildfang" setzte nämlich ein wohl vorbereiteter Feldzug gegen Siegfried Wagners Kunst überhaupt ein. Es wurde aus Gründen, die mit dem Werk nichts zu tun haben, in der Presse bekämpft und von den Bühnen nach Kräften ferngehalten. Ähnlich erging es allen folgenden Werken. Die unbestreitbar großen Erfolge ihrer Ur- und sonstigen Erstaufführungen fanden zumeist einen mißtönenden Widerhall in der Presse, die, statt den Erfolg der Werke zu vertiefen und das Verständnis für sie zu fördern, aus Unkenntnis und wohl nicht selten auch aus bösem Willen heraus mit dem einzelnen Werk womöglich auch die ganze Kunst Siegfried Wagners ablehnte und das Publikum schwankend und gleichgültig machte. Wir haben eingangs gesehen, welche Vorurteile sein künstlerisches Schaffen weithin erst zu überwinden hat, und wir werden noch auf ähnliche Steine des Anstoßes hinzuweisen haben, die sich der Ausbreitung seiner Kunst über die deutschen Bühnen in den Weg stellen. Ein mißgünstiges Kunstrichtertum hatte da keine schwere Arbeit. Siegfried Wagner aber suchte sich das Ohr des großen deutschen Publikums notgedrungen in den Konzertsälen, wenn auch unter Verzicht auf die Mitwirkung des szenischen Bildes und den unmittelbaren Zusammenhang mit der dramatischen Handlung. Trotz diesen die Wirkung der Bruchstücke im Konzertsaal natürlich beeinträchtigenden Mängeln hat er, wo er auch erscheint, überall die Gewißheit mitnehmen dürfen, daß seine Musik in allen unvoreingenommenen Kreisen einer herzlichen, ja begeisterten Aufnahme sicher sein darf. An den deutschen Bühnen aber

ist ihre Zeit anscheinend noch nicht gekommen. Dort herrscht heute noch vielfach eine Kunst, die dem deutschen Wesen fremd oder seiner nicht würdig ist, und der Tagesgeschmack der großen Menge findet leider noch immer allzu willige Zöglinge und Günstlinge unter den Künstlern, denen eine Auffassung ihres hohen Berufs im Geiste Schillers minder am Herzen liegt, als Tagesruhm oder der Kassenerfolg ihrer Werke. Siegfried Wagner aber wird sich, gleich allen jenen echten Künstlern, die unbekümmert um den Geschmack ihrer Zeitgenossen ihre Werke schaffen so, wie ihr Genius sie treibt, gedulden müssen. —

Rücken wir von dem nun gewonnenen Standpunkt der Tatsachenkenntnis die wichtigsten Züge von Siegfried Wagners Jugendgeschichte in das helle Licht einer rückschauenden Betrachtung, so tritt besonders deutlich hervor, daß sich in ihm der Dichter früher geregt und entschieden entwickelt hat als der Musiker. Das hat er übrigens mit seinem großen Vater gemein, und zwar richten sich bei Vater und Sohn schon von Jugend auf Neigung und Schaffensdrang mit Bestimmtheit auf das Drama. Beim Sohn mündete schließlich auch die ausgesprochen starke Begabung für die Baukunst in den Kräftestrom des Dramatikers. Der in ihr zutage tretende Sinn für Plastik und künstlerischen Aufbau verdichtete sich zum szenischen Blick, der ihn befähigte, sowohl als Leiter der Bayreuther Festspiele Leistungen von dieser ganz persönlichen Eigenart zu vollbringen, als auch in seinen eignen Schöpfungen sich im Aufbau seiner Bühnenhandlungen und Bühnenbilder als geborenen und sicheren Künstler der Szene zu erweisen, der die Grundlinien gehörig zu betonen, aber auch das Rankenwerk der Einzelheiten wohl einzugliedern weiß. Daß ihm als Vatererbe ureigenster Art auch die Gabe geworden war, dramatische Stoffe schon im Augenblick der Empfängnis durch den reinen Kristall der Mitgestalterin Musik zu schauen, ließ die Entwickelung seiner Jugend freilich noch nicht vermuten. Doch deutete das gleichartige Verhalten von Vater und Sohn in ihrer Jugend zum Reintechnischen der Musik, nämlich ihre Abneigung dagegen, vielleicht schon darauf hin, daß auch im Künstlerdasein des Sohnes der Musik einst die gleiche Aufgabe zugewiesen sei, wie beim Vater, nämlich der empfangende Schoß für das dramatische Kunstwerk und zugleich Seelensprache der handelnden Personen zu sein, eine Aufgabe, die die Musik nicht hätte

erfüllen können, hätte sie schon von dem Knaben als Alleinherrscherin Besitz ergriffen und seine musikalische Befähigung vorzeitig auf die Beherrschung irgendeines Instruments oder der reinmusikalischen Komposition abgelenkt. So aber wirkten das Beispiel und die Kunstlehren des großen Vaters im glücklichsten Verein mit der eigenen Anlage des Sohnes in einer und derselben Richtung, nämlich in der Richtung auf das musikalisch-dramatische Gesamtkunstwerk. Dementsprechend setzte der Trieb zur innigen Beschäftigung mit der Musik und insonderheit mit der Kompositionstechnik erst dann ernsthaft und entschieden ein, als ihm das Bewußtsein aufging, daß über seine Jugendneigung zur Baukunst hinaus in ihm noch andere und zwar stärkere künstlerische Kräfte wirksam seien, und als er den Weg zu ahnen begann, auf dem er die in seinem Innern nach künstlerischem Ausdruck drängende Welt einzig und zugleich erschöpfend zu gestalten hoffen durfte.

Nur diesem glücklichen und ungestörten Nebeneinanderwachsen aller Keime seiner reichen Künstlernatur, wie es allein eine so von keiner Seite gehemmte Jugendentwickelung wie die seinige ermöglichte, ist es zu danken, daß schon sein erstes veröffentlichtes Werk die staunenswerte Fülle und Reife zusammen mit jugendfrischer Natürlichkeit zeigte, die wir an seinem „Bärenhäuter" bewundernd genießen. Und eine weitere Frucht jener gesunden, von aller einseitigen Übertreibung bewußt freigehaltenen Jugendentwickelung ist es, daß dem köstlichen Erstlingswerk in der kurzen Spanne von etwa anderthalb Jahrzehnten zehn weitere große Bühnenwerke folgen konnten, die nach Stoff und dichterischer wie musikalischer Ausgestaltung ihren Schöpfer kraftvoll und stetig auf dem Wege zum Gipfel seiner persönlichen Kunst zeigen. Es macht sich in ihnen auch nicht die leiseste Andeutung eines Nachlassens der dichterischen Phantasie oder der schöpferischen Kraft bemerkbar. In ihnen hat weder jene Redseligkeit noch auch die um ihrer selbst willen bis zur ausgeklügelten Künstelei gesteigerte technische „Arbeit" Platz, womit andere das Erlahmen ihres Gedankenflugs oder die Schwäche ihrer thematischen Erfindung zu verdecken sich bemühen. Im Gegenteil, im jüngsten, dem elften Werk Siegfried Wagners, dem Märchenspiel „An allem ist Hütchen schuld!", in welchem er einen ganzen Blütenstrauß von Märchenzügen vereinigt, entfaltet

sich des Künstlers sonniges Gemüt in einer so heiteren und stolzen Fülle, wie nur je in einem früheren Werk. Siegfried Wagner schafft eben wahrhaft aus der Fülle, nämlich aus der Fülle einer reichen und gesund entwickelten Begabung, und er schafft als ehrlicher Künstler und treu gegen sich selbst in dem Bereich, den diese ihm zuweist.

# Siegfried Wagners Stoffe und ihre dichterische Behandlung

Wir sind es nachgerade gewohnt, die Opernkomponisten und besonders diejenigen unserer Tage dauernd auf einer wahren Jagd nach Opernstoffen begriffen zu sehen. Sie durchstöbern in der Tat alle Winkel der Welt, will sagen das Schrifttum der ganzen Erde nach solchen, und nicht einmal die für die Schauspielbühne geschaffenen Dramen sind heute noch sicher davor, Wort für Wort vertont zu werden. Damit erhalten diese denn über ihr ursprüngliches, gleichzeitig mit ihnen selbst entstandenes Gewand noch den Mantel einer üppigen Musik übergeworfen, der ihre eigentlichen Formen mehr verdeckt als hervorhebt und dessen sie, wenn anders dem Dichter sein Werk gelungen war, wahrlich nicht bedürfen. Die fremdländische Herkunft eines Opernstoffs scheint weiter geradezu eine Lockung für unsere in allen Sätteln gerechten Komponisten zu enthalten, und sie setzen eine Ehre darein, das welsche „Milieu" und das „Lokalkolorit" mit all ihrer Kunst nun auch musikalisch zu treffen, sicher, auf diese Weise ihrem Werke einen besonderen Reiz zu verleihen, der freilich nur von dem wechselnden Tagesgeschmack erfaßt, von diesem aber auch besonders geschätzt wird.

Hier unterscheidet sich S. Wagner von Grund aus von seinen künstlerischen Zeitgenossen. Ist es doch, als suchten die Stoffe ihn und nicht er sie! In solcher Fülle bieten sie sich ihm dar, und ausschließlich unser deutsches Volkstum und die dichtende Phantasie unseres Volkes sind der Schoß, aus dem sie ihm, dem feinfühligen echtbürtigen Kenner deutschen Wesens, entgegenwachsen. Wenn andere, in die Ferne

schweifend, ihr Schifflein dem Zufall anvertrauen und dort Anker werfen, wo der Wind sie hinweht, schürft S. Wagner aus dem heimischen Mutterboden mit vertrauender und kundiger Hand das Edelerz, das sich ihm willig zum Kunstwerk formt. So behandelt gleich sein erstes dramatisches Werk einen dem deutschen Märchenkreis entnommenen Stoff, und auch bei der engeren Wahl noch sehen wir Kräfte wirksam, die nicht als bloßer Zufall gelten dürfen. Denn nach S. Wagners eigenem Bericht[1]) hatte schon sein Vater, der ein großer Freund des deutschen Märchens und insonderheit der Sammlung der Brüder Grimm war, das Märchen vom Bärenhäuter[2]) als einen offenen Stoff für eine komische Oper bezeichnet. Das Wort des Vaters hatte also diesem Märchen in des Sohnes Herzen einen besonderen Platz gesichert. Als dann die Zeit erfüllt war, bedurfte es nur noch einer äußeren Anregung, und S. Wagner griff frisch zu. Er vereinigte mit der sicheren Hand des geborenen dramatischen Dichters den Inhalt dieses Märchens mit einem zweiten[3]) aus der gleichen Sammlung, nämlich dem von „des Teufels rußigem Bruder", sowie mit einigen Zügen aus der Legende vom heiligen Petrus, mit einem Stückchen geschichtlichen Geschehens und eignen Zutaten zu der packenden Handlung seines „Bärenhäuters". Aber noch eine viel tiefere Beziehung verknüpft dieses Erstlingswerk des Sohnes mit dem Schaffen des Vaters, und wir dürfen in ihr getrost ein geheimnisvolles Walten des Genius der deutschen Kunst erblicken.

Mit dem „Bärenhäuter" hatte nämlich Siegfried Wagner sogleich dasjenige Gebiet betreten, das seinem Schaffen Grundlage werden sollte. Er darf als ein ausgezeichneter Kenner der deutschen Märchen und Sagen gelten und beherrscht damit ein Stoffgebiet, auf welchem — um mit R. Wagner zu sprechen — ewig neu zu erfinden sein wird. Denn ewig neu bleibt im Wandel der Zeiten das Volksleben und mit ihm die niemals ruhende, märchenbildende Volksphantasie, selbst in einer so phantasiearmen Zeit, wie der unserigen mit ihrer ins übermäßige gestiegenen Wertung und Ausnutzung der Technik. Es mußte freilich erst ein Weltkrieg ungeheuersten Ausmaßes entbrennen mit

[1]) Gelegentlich der Aufführung seines „Bärenhäuters" in München.
[2]) Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 101. [3]) Dies., Nr. 100.

den fesſellos tobenden Urgewalten des unheimlich menſchenleeren Schlachtfelds, aber wiederum auch mit den unerhörten, nicht ſelten geradezu unwirklich ſcheinenden Schickſalen der Einzelmenſchen und mit ſeinem für Millionen völlig neuen Zwange zu langer und unmittelbarer Berührung mit der Natur im Lagerleben, im Schützengraben, auf nächtlichen Schleich- und Streifgängen durch Wald, Buſch und Sumpf, um die Volksphantaſie bis ins tiefſte zu erregen und die wiedererweckte auf Geſchlechter hinaus nachhaltig zu befruchten. Damit ward ſicherlich der Boden für Sagen-, Legenden- und Märchenbildung und deren rechte Schätzung aufs neue bereitet.

Hatte nun Richard Wagner in ſeinen Werken den Gehalt uralter Mythen für die deutſche Bühne ausgeſchöpft und altariſchen Myſterien zu einer förmlichen Wiedergeburt aus dem deutſchen Geiſte verholfen[1]), ſo unternahm es S. Wagner, aus dem irdiſchen Widerſpiel des Mythus, wie man das Märchen treffend genannt hat, jene Kräfte zu ziehen, die es edler dramatiſcher Kunſt zu ſpenden fähig iſt, und es damit zugleich auch ein für allemal der Auffaſſung zu entrücken, als ſei es lediglich Unterhaltungsſtoff für Kinder und als ſei die ſpieleriſche Verflachung, in der es Jung und Alt in den zumeiſt üblen weihnachtlichen Märchenvorſtellungen unſerer Theater zu ſehen und zu ertragen ſich gewöhnt hat, ſein rechtes dramatiſches Kleid. Nun darf man freilich das Verhältnis zwiſchen den Kunſtwerken von Vater und Sohn nur mit deutlicher Beſchränkung dem zwiſchen Mythus und Märchen vergleichen. Denn in S. Wagners Bühnenhandlungen liefern, abgeſehen von zwei unmittelbaren Märchendramatiſierungen, wie ſie im „Bärenhäuter“ und im elften Werk, dem Märchenſpiel „An allem iſt Hütchen ſchuld“ vorliegen, die Sagen- und Märchenzüge nicht die Hauptlinien des Geſchehens, ſondern lediglich den Hintergrund, vor dem ſich eine reinmenſchliche Handlung abſpielt. Dabei erhält aber das Märchenhafte doch mitbeſtimmende Kraft für den Gang der eigentlichen Handlung, durchzieht ſie, unlösbar in ſie eingeſprengt, wie die Erzader den Felſen und lenkt gleich dieſer den Sinn des Menſchen in Urzeiten zurück und auf tiefſte Zuſammenhänge, auf „allen Werdens Urgewalt,

[1]) Näheres hierüber erbringt das ausgezeichnete Buch von Leopold von Schroeder, Die Vollendung des ariſchen Myſteriums in Bayreuth, München 1911.

all' Empfindens Urgehalt" hin, als dessen ewigen Schoß die Schwanenjungfrauen und Nixen am Schluß von „Banadietrich" ihre traulich treue Wassertiefe preisen. Und in jene Tiefen, aus denen Mythus wie Märchen einst entsprang, weist nun auch die schon angedeutete Beziehung, die das Schaffen Richard und Siegfried Wagners so verheißungsvoll verknüpft und sogleich im ersten Werk des Sohnes für den Kundigen an die Oberfläche tritt.

Vergegenwärtigen wir uns einmal, etwa an der Hand eines so zuverlässigen Führers wie Leopold von Schroeder[1]), den Inhalt von R. Wagners „Walküre", so ergibt sich ein deutlicher Zusammenhang mit uralten Mysterien. Der Himmelsgott vermählt seine Kinder Sonne und Mond. Sieglinde ist die Sonnenjungfrau, Siegmund der Lichtmond, der rechtmäßig zu ihr gehört, im Gegensatz zu dem finstern Hunding, dem Dunkelmond. Der Lichtmond — Siegmund — geht bei der Vereinigung mit der Sonne, wie in der Natur, zu Grunde. Aus dieser Vereinigung aber entsprießt der neu erwachsende Lichtmond — der junge Siegfried. Der lichte Held Siegfried ist die Verkörperung des Lichtes, sein Aufstieg und sein Tod durch den Vertreter der Nacht, den finsteren Nibelungen Hagen, weisen zurück auf den Wechsel zwischen Tag und Nacht, zwischen Sommer und Winter, auf das Erstehen und Vergehen der lebenden Natur in und um uns. Die Befreiung der schlafenden Sonnenjungfrau — Brünnhildes —, die von dem Strahlenkranz der Waberlohe schützend umgeben wird, findet, wie ja der gleiche Vorgang nicht selten dem Mythus und dem Märchen gemeinsam ist, ihr Seitenstück in dem Märchen vom dornenumhüteten Dornröschen mit seinem die Maid erlösenden Prinzen oder schönen Jüngling. Aber hier liegt eine andere Beziehung zwischen Mythus und Märchen viel näher. Den Sonnenhelden läßt die nordische Sage, entsprechend der Ohnmacht der Sonne in den langen Wintermonaten, zeitweise in Gefangenschaft oder Dienstbarkeit von den feindlichen Mächten der Finsternis geraten, die er erst besiegen muß, um dann in neuer Schöne zu erstrahlen. Wir brauchen nicht in die Ferne zu schweifen und etwa auf Odysseus' Fahrt in die Unterwelt hinzuweisen, die er, gleich der Sonne, im Westen antritt, um im Osten wieder auf-

[1]) a. a. O. S. 112f.

zutauchen, auch nicht auf Herkules und seine zwölf Arbeiten, die den zwölf Sternbildern des Tierkreises und der Wanderung der Sonne durch diese hindurch entsprechen. Unser schönes deutsches Märchen vom Bärenhäuter liegt uns ja viel näher, und der Bärenhäuter, der in den Dienst der Hölle und des Teufels gerät, Gestalt und Gesicht sich ins Schwärzliche kehren sehen muß und endlich zur alten Schönheit und Reinheit erlöst wird, ist ja nichts anderes als der mythische Sonnenheld im Märchengewande und seine winterliche Verdunkelung.

So ist es denn gewiß kein bloßer Zufall, wenn S. Wagners erstes Bühnenwerk sich diesen Bärenhäuter, einen Sonnenhelden gleich Siegfried, zum Vorwurf erkor, sondern ein tief bedeutsames Zeichen für die nahe Beziehung, die zwischen seines Vaters und seinem Schaffen vorhanden ist. Aber so unähnlich äußerlich der Soldat Hans Kraft dem Wälsungensproß ist, so zeigt auch zugleich dieses erste Werk des Sohnes den grundsätzlichen Unterschied seiner Schöpfungen im Vergleich zu denen des Vaters. Dieser läßt uns Unerhörtes, gewaltigste Seelensteigerung miterleben, und seine Gestalten sind mehr oder weniger übermenschlichen Ausmaßes, entsprechend den in einsame Höhen ragenden Gipfeln der Hochalpenwelt des Mythus; Siegfried Wagner jedoch führt uns die Schicksale von Menschen unseres Fleisches und Blutes vor Augen und stellt sie mitten hinein in die ganze bunte Fülle volkstümlichen Lebens und Treibens. Aber diese bescheideneren Lebensschicksale sind, auch in der Enge ihrer Umgebung, gleichfalls umwittert von Schuldbewußtsein und Sühneverlangen, sie werden von den Beziehungen zum ewigen Menschenlos überragt wie das trauliche Waldtal von jenen majestätischen Hochgebirgsgipfeln, und zeigen so, daß sie ihnen verwandt und zu ihnen gehörig sind.

Immer diesen grundsätzlichen Unterschied im Auge behaltend sehen wir aber sonst in allen Beziehungen die Kunst des Sohnes sich auf gleicher Grundlage und in gleicher Richtung entwickeln und sich auch der gleichen Mittel bedienen, nur daß diese dem Grade nach, nicht dem Wesen nach, sich von denen des Vaters unterscheiden, entsprechend den anders gearteten Stoffen und der Verschiedenheit in der persönlichen Eigenart beider Künstler und in der Stärke ihrer Begabung.

Zu den gleichen Merkmalen ihrer Kunst gehört vor allem das Vermögen, die dramatische Handlung zu verinnerlichen, und hier ist ja

der Punkt, wo die einzigartige Macht der Musik einsetzt. Diese zeigt sich denn auch schon in der Gestaltung der Handlung des „Bärenhäuters", indem wir neben allem Höllenspuk und aller Teufelslist als ergreifendes inneres Geschehen erleben, wie Hans Kraft und Luise, weit über das im Märchenstoff Gegebene hinaus, sich zu Charakteren entwickeln. Hans Kraft wird vor unseren Augen aus einem jugendlichen Trotzkopf und Junker Leichtsinn unter den Hammerschlägen eines schweren, leichtherzig heraufbeschworenen Schicksals ein rechter Mann, der des Lebens Dinge mit Ernst zu betrachten und die eignen Fehler einzusehen gelernt hat, und noch eindringlicher ist die Wandlung Luises aus dem halberwachsenen Mädchen voll kindlichen Mitgefühls zur tapferen, bewußt Treue haltenden und so Erlösung wirkenden Jungfrau. Die Träne im Mannesauge, die ihr zur im Tiefsten erschütternden Lebenserfahrung wird, läßt sie hellsichtiger als ihre ganze Umgebung durch Hansens rußiges Kleid hindurch in sein Herz blicken und ihr bloßes Mitgefühl zum tätigen Mitleid erstarken. Damit verlegt der Dichter unter der Mitwirkung der Musik die Handlung nach innen, und so hebt sich schon im ersten Werk Siegfried Wagners eine „von aller Konvention losgelöste", reinmenschliche Handlung mit voller Bestimmtheit aus dem bunten Märchenstoff heraus.

Die folgenden Werke stellen aber das Reinmenschliche noch mehr in den Vordergrund und das vom Märchen Stammende in den Hintergrund, so daß von bloßen dramatisierten Märchen nicht mehr gesprochen werden kann. Erst im elften Werk („An allem ist Hütchen schuld") begegnen wir wieder einer eigentlichen Märchenhandlung. Dagegen finden sich gleich im zweiten Werk „Herzog Wildfang" nur einzelne, wenn auch nicht unwichtige märchenhafte Züge, so in der Nebenfigur des wahrsagenden Wurzelweibes mit ihrem Erbschlüssel, in dem diebischen Raben Blanks und namentlich in dem drastischen in der Tat durch das Märchen vom Igel und vom Hasen beeinflußten Wettrennen der Freier um Osterlinds Hand; im übrigen aber erleben wir vor einem leicht angedeuteten geschichtlichen Hintergrund ein feines musikalisches Lustspiel mit dem tiefernsten Grundgedanken von der Läuterung eines jugendlich übermütigen Fürsten durch das Leid einer entsagenden Liebe hindurch zu rechtem Gottesgnadentum. Hier bahnt der Blick der durch des Herzogs frevelhaften Büchsenschuß ver-

wundeten, aus ihrer Ohnmacht erwachenden Osterlind die innere Wandlung im Herzen des jungen Fürsten an, ehe eigne Erkenntnis ihm sein Verhältnis zu dem ihm anvertrauten Volke im rechten Licht zeigt und lange bevor er aus der inneren Umkehr auch die äußeren Folgerungen zieht und in freiem Entschluß zum ersten Diener des Staates wird. Der Herzenskünderin Musik aber wird die ihr allein gebührende Aufgabe, diese innere Handlung uns ganz zu erschließen.

Zu gleich mitgestaltendem Leben ist sie auch in allen folgenden Werken berufen.

Im „Kobold", dem dritten Werk, wird die Tragödie Verenas, eines Mädchens aus dem Volke, in innigen Zusammenhang mit dem Glauben des Volkes an Hausgeister gebracht. Verena erfährt im Laufe der im hellsten Glanze ihres Liebesglückes einsetzenden Handlung, wie eine dunkele Schuld auf ihrer Mutter und damit auf dem Hause lastet. Ihr im zartesten Kindesalter gestorbenes Brüderchen ist ermordet worden; seine Seele beunruhigt als ruhelos irrender Kobold mit dem holden Namen Seelchen die Schwester durch flehentliches Bitten um Erlösung. Diese kann ihm nur werden, wenn des Stammes letztes Glied, und das ist Verena, freiwillig für ihn aus dem Leben scheidet. Der Widerstreit zwischen dieser furchtbaren Erkenntnis und ihrer Sehnsucht nach Lebens- und Liebesglück martert die Ärmste. Grausame Liebestäuschung aber und ein jäher Einblick in die Schlechtigkeit der großen Welt, mit der das arglose Mädchen in einem üppigen gräflichen Hofhalt in Berührung kommt, reifen in ihr den Entschluß zum Opfertod. Sie erduldet ihn, indem sie sich in den Dolch wirft, der auf ihren treulosen Geliebten gezückt wird. So büßt die Schuldlose für die Schuld des Hauses und sühnt diese durch die Reinheit ihres Sterbens.

Die Schauer der Andreasnacht umschatten die Handlung des vierten Werks „Bruder Lustig". In einer solchen Nacht erblickt Walburg, da sie mit den Gefährtinnen „losen" gegangen ist, im Zauberdampf einer Hexenküche die schattenhafte Erscheinung des ihr vermeintlich zum Gemahl bestimmten Mannes und zwar, zu ihrem Entsetzen, die eines Unbekannten. Ihr Herz hat aber schon gewählt; es gehört, ohne daß der Erwählte es ahnt, dem Ritter Heinrich von Kempten, einem am kaiserlichen Hofe unter dem Namen „Bruder

Lustig" bekannten wackeren und aufrechten Gesellen. In schweigendem Verzicht auf ihre unerwiderte Liebe reicht sie in der Tat jenem Unbekannten, da er um sie werben kommt, ihre Hand, aber Heinrichs rasch zugreifende Art muß sie, noch am Abend ihrer Hochzeit, aus der Gewalt des wegen Hexereiverdachts sie hart bedrängenden Gatten befreien. Nun erst erkennt Heinrich, der seither um Walburgs Freundin, die eitle Rüle, warb, sein eignes Herz; seine Liebe zu der von einem dunkeln Schicksal gequälten Walburg erwacht. Seiner Wahrhaftigkeit und Herzensreinheit gelingt es schließlich, allem Zaubertrug und aller Hexenweisheit zum Trotz, das, was ihn von Walburg trennt, zu beseitigen, insonderheit aber Walburgs schuldbewußtes Sträuben zu überwinden und die Geliebte heimzuführen.

Auch im nächsten Werk „Sternengebot" ist eine außerhalb menschlicher Kraft liegende Schicksalsfügung mitbestimmend für die Handlung. Eine Sternenbotschaft ist einst durch den Mund einer Seherin dem Salierherzog Konrad geworden: der Sohn seines Todfeindes werde der Gemahl seiner einzigen Tochter Agnes und als sein Eidam sein Thronerbe werden. Die Erfüllung dieses Sternengebots zu vereiteln trachtet der Herzog mit allen Mitteln, ja, er befleckt seine Ritterehre durch ruchlose Anschläge auf jenes Kindes Leben. Umsonst, der junge Heinz wächst im verborgenen blühend heran. Mitwisser des Geheimnisses wird, ohne daß der Herzog es ahnt, sein Heerführer, der edle Graf Helferich von Lahngau, der hierdurch in einen peinvollen Widerstreit zwischen Ehre und Herzensgebot gerät. Liebt er doch selbst des Herzogs Tochter und ist sich, fiel auch noch nicht das entscheidende Wort, ihrer Gegenliebe bewußt! Läßt er dem Anschlag des Herzogs auf des jungen Heinz Leben freien Lauf, so wird ihm selbst der Weg zur Hand der Geliebten frei. Aber der Tod eines Unschuldigen, den er hätte verhüten können, lastete dann auf ihm und schwere Blutschuld auf dem Herzog, dem Vater seiner Agnes. In diesem inneren Kampfe bleibt seine Redlichkeit siegreich. Er verstrickt sich aber in seinem unablässigen Bemühen, Heinz zu retten, selbst in Schuldverdacht. Agnes allein vertraut auf seine Unschuld: ihrer Entschlossenheit und jungfräulichen Herzensstärke gelingt es, die Fäden des dunklen Schicksals, die der Haß und die Ehrsucht verwirrt haben, zu entwirren. Heinz beugt, auf ihre Hand verzichtend, in brüderlicher

Huldigung sein Knie vor ihr, Helferich aber zieht davon, um seine Schuld durch einen Kreuzzug ins heilige Land zu sühnen. Kein nahes bräutliches Glück an Helferichs Seite lohnt der hochgemuten Fürstentochter, deren Treugelübde dem Geliebten in die Ferne folgt samt ihrem festen Vertrauen, daß höher als aller Sterne Gebot ein anderes waltet: das Herzensgebot.

Märchen- und sagenhafte Vorstellungen sind in besonders reicher Fülle in die Handlung des sechsten Werks „Banadietrich" verwebt. Hier begegnen wir auch wieder wie im „Bärenhäuter" dem Teufel in Person. Als sein böser Geist steht er in der Gestalt seines Ratgebers Raunerath Banadietrich, dem Theoderich von Bern, dem wilden Jäger der Sage, zur Seite und schürt des Helden Trotz, bis Banadietrich seinen guten Geist, sein Weib Schwanweiß, verstößt. Vor der Hoheit reinen Weibtums, wie es in ihr verkörpert ist, schrumpft zwar des Teufels Bosheit zusammen. Aber Schwanweiß muß, da er als Magister Flederwisch sie an ihrer Zufluchtsstätte bedrängt und ihre Herkunft aus den Reihen der Wasserjungfrauen vor der Welt enthüllt, vor ihm entweichen und kehrt heim in das Reich der feuchten Tiefe, der sie entstammt. Hier harrt sie im sicheren Gefühl, daß der geliebte Gatte aus seiner Verblendung den Weg zu ihr zurück finden wird, seiner; der aber, in wildem Trotz, gehetzt von Allen und zerfallen mit Volk und Kirche, streift durch die Wälder. Er fürchtet den Teufel auch nicht, als der ihn nun leibhaftig bedroht, und den Gevatter Tod, den jener mit sich bringt, Banadietrich zu holen, schlägt er in Stücke. Bevor der Teufel mit dem Gerippe im Sack davonhinkt, reizt er aber den Helden noch zur größten Sündentat, zur bewußten sinnlosen Vernichtung eines schuld- und wehrlosen Wesens, einer Blume am Wege. Banadietrich zertritt sie. Umsonst fordert sogar die Stimme des Herrn von ihm, daß er bereue. Da, als schon die wilde Jagd sich auf des Herrn Geheiß seiner bemächtigt, dringt Schwanweiß' Stimme aus der Tiefe des Waldsees zu ihm. Vor ihrem Ruf: „Banadietrich, bereue!" zerschmilzt endlich sein Trotz. Die Kraft echten Weibtums und reinste, durch keine Drohung und Härte des verblendeten Mannes zu zerstörende Weibesliebe finden allein den Weg durch die starre Rinde dieses heldischen Herzens und erschließen es dem mannhaften Entschluß zur Selbstüberwindung und zur Reue. Mit dem Ruf:

„Schwanweiß, ich bereue!“ stürzt er ihrer Stimme nach in die lautere, alle fremden Schlacken von seinem Wesen lösende Tiefe des Sees. Auf dessen Grunde findet er in den Armen der treuen Geliebten Trost und Frieden. —

Hatte S. Wagner im „Kobold“ die Tragödie einer schuldlos-schuldigen Heldin gegeben, so behandelt er in seinem siebenten Werk „Schwarzschwanenreich“ den entgegengesetzten Vorwurf. Hier ist die Heldin, die landfremde Waise Hulda, aus sich heraus schuldig geworden; sie ist der Verführung durch einen dämonischen Versucher aus dem Reich der schwarzen Schwäne verfallen. Der Verführer ist ein Doppelwesen von der Art, wie die Volksphantasie unheimliche Naturstätten mit solchen zu bevölkern liebt. Als schwarze Schwäne kreisen jene über einem düstern Waldteich, des Nachts aber entführen sie als schöne Jünglinge auf feurigen Rappen Mädchen in ihr schwelgerisches Zauberreich. Die Frucht solcher Verbindung, der Wechselbalg, von der entsetzten jungen Mutter erwürgt und verscharrt, streckt drohend sein Ärmchen aus dem Grabe. Die Liebe eines treuen Mannes zeigt Huldas Reue den Weg zur Entsühnung, und des Gatten Treue läßt auch nicht von ihr, allen Schuldbeweisen zum Trotz. Nach kurzem Schwanken glaubt er selbst ihres eignen Geständnisses ungeachtet an ihre innere Reinheit. Er teilt mit ihr, da man sie wegen Hexerei und Kindesmordes den Feuertod erleiden läßt, den Scheiterhaufen. In diesem festen und opferwilligen Vertrauen des Gatten auf ihre Schuldlosigkeit findet Hulda Entsühnung und die verlorene Reinheit wieder. Aus ihren Leibern sprießen die Blumen der Reinheit, die Lilien, und der Brandpfahl wandelt sich zum Kreuz. Das ist das versöhnende Schlußbild der Tragödie der schuldig-schuldlosen Frau.

In gesteigerter Form kehrt der gleiche Vorwurf im neunten Werk „Der Heidenkönig“ wieder. Seine Handlung spielt im alten Preußen in der Übergangszeit zwischen Heidentum und Christentum. Die Daseinsäußerungen der heimlich noch von den Preußen verehrten heidnischen Götter bringen hier den übernatürlichen Einschlag in die Handlung. Wesentlich drückender als in „Schwarzschwanenreich“ ist in diesem Werke das Verschulden der Heldin. Der Dichter verzichtet auf die Einführung eines übernatürlichen Verführers; er läßt Ellida, die Gattin Radomars, nicht als schutzlose Waise, sondern aus dem

sicheren Hafen ihrer glücklichen Ehe heraus sich einem jungen Kriegersmann in die Arme werfen, und dann, nach der Wiederversöhnung der Gatten, läßt er sie ein zweites Mal straucheln. Dementsprechend sühnt Ellida auch allein ihre Schuld mit dem Tode. Dieser aber erhält höhere Weihe und versöhnende Kraft, da er einzig der Rettung des geliebten Gatten dient, der nun seiner hohen Aufgabe erhalten bleibt, den Sieg des Christentums über das Heidentum bei seinen Volksgenossen vollständig zu machen.

Im voraufgegangenen achten Werk „Sonnenflammen" hatte uns der Dichter zum ersten und einzigen Mal über die Grenzen Deutschlands hinaus geführt und zeigt uns den Widerstreit zwischen deutschem Wesen und orientalischer Lebensauffassung zur Zeit der Kreuzzüge. In der verweichlichenden Schwüle des leichtfertigen und üppigen Treibens am Hofe des Kaisers Alexios zu Byzanz verfällt ein deutscher Ritter, Fridolin, den schwere Schuld aus der Heimat als Kreuzfahrer ins heilige Land getrieben hat, der leidenschaftlichen Liebe zu Iris, einem diesem Sumpfe entblühten reinen Mädchen. Den verzehrenden Flammen dieser Leidenschaft opfert er alles; er verliert seine Ritterehre an das Amt eines Hofnarren und sühnt im Augenblick der tiefsten Erniedrigung seine Schuld, indem er mit mannhaftem Entschluß dem Volke von Byzanz zeigt, wie ein deutscher Ritter freiwillig zu sterben weiß. Die Prophezeiung eines nahen Weltunterganges steigert gegen den Schluß hin die Wucht der Bühnenvorgänge, die hierdurch einen bedeutungsvoll düsteren Hintergrund erhalten. Von unmittelbaren Beziehungen zu märchen- oder sagenhaften Zügen ist dieser aber frei.

Solche zur übernatürlichen Welt treten im zehnten Werk „Der Friedensengel" wieder um so deutlicher hervor. Vom Schicksal eines Unglücklichen, der den Tod als den vermeintlichen Friedensengel freiwillig sucht, als das Leben seinem krankhaft gesteigerten Wünschen die Erfüllung versagt, geht das Werk aus. Der Widerstreit zwischen menschlicher Selbstgerechtigkeit und wahrhaft christlicher, allverzeihender Liebe, wie sie der Heiland lehrt, bildet seinen eigentlichen Inhalt. Aus den Armen der nicht geliebten Gattin hat es Willfried zu Mita getrieben, einem liebreizenden Geschöpf, dessen Liebe zu Willfried aber nicht stark genug und dessen Lebensdrang zu gesund ist, um dem

an irdischem Glück Verzweifelnden freiwillig ins Jenseits zu folgen. So geht Willfried in jähem Entschluß diesen Weg allein. Aber auch im Grabe, das er dank seiner Mutter Liebe und List in geweihter Erde findet, gönnt dem Selbstmörder die Welt nicht den ersehnten Frieden. Vor der heiligen Vehme wird kund, daß Willfried, den man von Räubern erschlagen wähnte, von eigner Hand gestorben ist, und schon in der nächsten Nacht eilen die erregten Bauern zum Friedhof, um seine Leiche auszuscharren. Dort finden sie auf Willfrieds Grabhügel Mita entseelt liegen. Sie hat hier ihre letzte Zuflucht gesucht, nachdem eine neue grausame Enttäuschung ihr Liebesleben an der Wurzel getroffen und die Vehme sie als Ehestörerin außer Landes verwiesen hat. So fühlte sie sich denn, an menschlicher Gerechtigkeit verzagend, ohne Halt in der Welt der Lebenden und hat sich und ihr Leid zum Grabe des einst Geliebten geflüchtet, wo sie den Tod suchte und fand. Der Himmel selbst aber zeigt der irrenden, wie auch der gläubig vertrauenden Menschheit die rechte Entscheidung und löst alle Wirrsal: ein feierlicher Zug von Engeln naht sich von der Kirchhofskapelle her durch die sinkende Nacht und bettet Mita in ein Grab an Willfrieds Seite. Der heilige Christ aber selbst, der wahre Friedensengel, schützt das Grab Willfrieds und breitet segnend die Hände darüber. —

In allen diesen Schöpfungen sehen wir den großen Menschenfreund S. Wagner am Werke. Ihn reizt es nicht, menschlichem Unglück und Leid mit der unbarmherzigen Sonde des Forschers nachzugehen und es dann dramatisch darzustellen, um die Schärfe seiner Beobachtung und die Kunst seiner lebensgetreu echten Menschenschilderung von der Bühne herab zu erweisen. Vielmehr versenkt er sich mit einem Herzen voll echter Menschenliebe in das Fühlen und Erleben vom Schicksal Verfolgter, durch eigne oder durch fremde Schuld Leidender und setzt dann, wie sein großer Vater, die Lehre vom rechten Mitleiden in künstlerische Taten um. Seine Werke halten der Welt den Spiegel vor, auf daß sie nicht nur die eigne Selbstgerechtigkeit, sondern auch zugleich den Weg erkenne, den leidenden Mitmenschen recht zu beurteilen sowie ihm mit echter Teilnahme zu begegnen und zu helfen. Da uns bei der Volkstümlichkeit seiner Stoffe seine Gestalten menschlich nahe stehen, erklärt sich die besonders eindringliche Wirkung seiner Werke auf eine natürlich empfindende und sich ihnen willig hingebende

Hörerschaft auch in dieser rein stofflichen Beziehung ganz ungezwungen. Dabei hat S. Wagner vom Bußprediger ganz und gar nichts.

Davor schützt ihn schon sein frischer und gesunder Humor, der ihn eine Reihe gar köstlicher Gestalten, namentlich echter Leute aus dem Volke, auf die Bühne hat stellen lassen und entzückende Szenen der allerverschiedensten Färbungen schafft. Die Stufenleiter dieser Farben reicht aus der Erde Nebelnest bis hinauf zu der Götter seligen Höhen: vom freiwilligen und unfreiwilligen höllischen Humor des Teufels, von dem fratzenhaften des schurkischen Narren Gomella („Sonnenflammen") führt sie über allerlei Männer aus dem Volke von der derben nach der zarten Seite hinüber und dort über die neckische Osterlind bis hinauf zur himmlischen Schalkhaftigkeit des heiligen Petrus und gar zum lächelnd mit dem Zeigefinger drohenden Jesuskind (in der wundersamen Kapellenszene in „Bruder Lustig"). Ein wahres Füllhorn voll der köstlichen Gottesgabe echten Humors ist über das ganze elfte Werk, das Märchenspiel „An allem ist Hütchen schuld" ausgegossen. In ihm geht der Dichter keiner tiefen dramatischen Aufgabe nach, sondern gibt sich völlig und mit Behagen dem ewig frischen Zauber hin, den das deutsche Volksmärchen an sich ausstrahlt. Wir erleben eine echte und rechte Märchenhandlung, in der am Schluß Katherlieschen seinen Frieder, allen Hexenschlichen der heiratslustigen und reichen, aber „schiechen" Trude zum Trotz, glücklich kriegt. In diese Handlung hinein hat der Dichter mit kundiger und glücklicher Hand eine erstaunlich lange Reihe, wohl an die 40 Märchenzüge verflochten. Da lassen denn in knappen Bildern die Märchen von des Teufels braver Ellermutter, von der verliebten Müllerin und ihrem Sakristan, vom diebischen Wirtspaar und dem „Tischlein deck' dich", vom überlisteten und verprügelten Tod, vom dummen Menschenfresser u. a. den ganzen urwüchsigen Humor, der in ihnen sonst halb verschüttet lag, wach werden. Aber darüber hinaus hat S. Wagner in dem vielgeprüften Paar, dem „dummen" und doch so pfiffigen Katherlieschen und dem nicht viel klügeren, dafür aber köstlich groben Frieder ein paar prächtige Charaktere geschaffen, an denen ihre Echtheit nicht weniger entzückt, als die Wärme gemütvollen Humors, die sie ausstrahlen. Man kann nicht anders, man muß diesen beiden Menschenkindern von der ersten Szene an von Herzen gut sein. Szenen

voll sinnigen Ernstes halten dem Humor in wohlbedachter Mischung die Wage. An aller Verwirrung ist ein Kobold, namens Hütchen, schuld, ein schadenfroher Wicht, der unsichtbar bleibt, solange er sein Hütchen auf dem Kopf behält. Er stiftet im gegebenen Augenblick durch Vertauschung oder Verschwindenlassen und sonstigen Unfug immer von neuem Unheil und reizt zu Zank und Streit. Ja, er hetzt sogar, gegen den Schluß hin, Siegfried Wagner und Jacob Grimm, den von unserm Dichter hochverehrten Meister des deutschen Märchens, in einer Szene von heiterer Genialität in Person aufeinander. Da muß schon der Geist des deutschen Märchens selber erscheinen und zwischen diesen beiden bedeutendsten Verkündern seines Wesens vermitteln: die auch dramatisch so aufs glücklichste eingeführte „Märchenfrau" stiftet Ruhe und Frieden und entlarvt als wahren Schuldigen den Kobold Hütchen. Er wird erwischt und verdankt seine Rettung nur Katherlieschens mitleidsvollem Herzen. Seine Rache trifft seine Verfolger, sein Dank aber lohnt dem wackeren Mädchen, das nun im Verein mit Frieder alles zum guten Ende führt. Des versöhnten Hütchen Stimme verkündet am Schluß zu Katherlieschens Lob und Preis:

„Alles Leiden, allen Schmerz
Zwingt ein kindlich reines Herz!"

Bei aller derben Komik zu gegebener Zeit und am rechten Ort hält sich S. Wagner aber vom Behagen am bloßen Witz und namentlich am verstandesmäßigen Wortwitz völlig frei. Sein Humor ist vielmehr von jener überlegenen Heiterkeit des Gemüts, die den Gegenstand, dem sie sich zuwendet, mit der vollen Liebe des tiefen Menschenkenners umfaßt und am ergreifendsten dann wirkt, wenn sie einem Boden entwächst, den die Träne des Schmerzes und echten, verstehenden Mitleidens benetzt hat.

Daß S. Wagner mit dem Denken und Fühlen auch des einfachen Mannes, mit seinem Gehaben in Freud und Leid so vertraut ist, wie nur der sein kann, der fernab der Großstadt in ungezwungener Art mit allen Kreisen des Volkes zu verkehren von Jugend auf gewohnt ist, zeigen auch jene zahlreichen Szenen in seinen Werken, die echtes Volksleben wiedergeben, namentlich die Volksfeste und die ihnen ver-

wandten Szenen. Sie sind es, die die lebensvolle Fülle und Bewegtheit ausmachen, die seinen Werken eigen ist. Im Verein mit dem phantastischen Hintergrund trägt aber diese Fülle und Bewegtheit des Szenischen auch dazu bei, daß die Bühnenvorgänge nicht jedem und namentlich nicht demjenigen, der sich nicht einmal durch das Lesen des Textbuches vorbereitet hat, stets und ohne weiteres verständlich sind. Auf welchen einfachen Kern die Handlung sich zurückführen läßt, zeigten die vorhin gegebenen knappen Überblicke. Wenn trotzdem, und obwohl es sich um deutschen Volksglauben und deutsche Volksbräuche handelt, die Bühnenvorgänge von manchem als unklar und schwer verständlich empfunden werden, so dürfte Zweierlei zur Erklärung dienen. Einmal trifft S. Wagners Annahme, daß er die Bekanntschaft mit deutschen Volksüberlieferungen, zum mindesten aber den Sinn dafür bei seinen Hörern voraussetzen dürfe, leider für einen großen Teil des deutschen Publikums nicht zu, und dann fehlt es weiter vielfach an einer willigen Mitarbeit der Phantasie des Hörers. Man hat sogar gegen die Herübernahme solcher der Volksphantasie ureigenen Beziehungen zum Geheimnisvollen und Übernatürlichen einwenden wollen, S. Wagner verherrliche damit den Aberglauben, dabei aber nicht bedacht, daß er ja gerade die Überwindung jener dunklen Gewalten und des Glaubens an sie durch freies und vollwertiges Menschentum darstellt. Natürlich erheben seine so gearteten Werke an die Phantasie des Hörers einige, mitunter nicht geringe Anforderungen. Das teilen sie aber mit den dramatischen Meisterwerken aller Zeiten. Freilich ein Publikum, das einerseits die maschinenhafte Folgerichtigkeit der Detektivromane schätzt und andererseits wieder die unsinnigsten Voraussetzungen und Zumutungen der Kinodramen und Operetten willig hinnimmt und diese Erzeugnisse des Geschäftsgeistes als bequemste Möglichkeiten seichten Genusses liebt, findet den Weg zu einer Kunst wie der S. Wagners nicht leicht. Aber auch jene haben sich ihn verschüttet, die es für eine wertvolle Erweiterung des Stoffgebiets der dramatischen Kunst halten, wenn so manche Oper von heute sich mit Erfolg bemüht, mit einem Inhalt blutrünstiger, widernatürlicher oder auch schlüpfriger Art den Trieben einer mißleiteten Hörerschaft entgegenzukommen, auch die Kunstsinnigen solchergestalt zu verblüffen und zu blenden, vor allem aber

Aufsehen um jeden Preis zu erregen. Und doch bietet sich in einer Kunst wie der S. Wagners allen jenen ein Pfad dar, auf dem sie sich zur wahrhaft künstlerisch empfindenden Volksgemeinschaft zurückfinden und mit ihr zu einem Volk hinaufentwickeln könnten, dem wie einst dem griechischen die echte dramatische Kunst ein Bedürfnis und ein Born der Erhebung und Veredelung ist. —

Soviel über die Stoffe S. Wagners und deren dramatische Gestaltung im allgemeinen! Wer sich über den Zusammenhang seiner Werke mit Volkssage, Märchen und darüber hinaus mit dem Mythus im einzelnen und erschöpfend unterrichten will, greife nach dem Werke „S. Wagner und seine Kunst" von C. Fr. Glasenapp und Franz Stassen[1]), das auch in mancher andern Beziehung, namentlich in der Wertung des sittlichen Gehalts der Werke eine Fülle von aufklärenden und anregenden Bemerkungen und Abhandlungen bietet. Hier aber werde noch kurz des sprachlichen Kleides gedacht, in welchem der Dichter S. Wagner seine Schöpfungen vor uns erscheinen läßt. Da sei zunächst einmal festgestellt, daß S. Wagner auch hierin ein Jünger seines Vaters sein will und es in der Tat auch ist. Nicht als ob er dessen dichterische Sprache nachahmte und z. B. etwa den Stabreim ohne weiteres übernommen hätte! Wohl aber haben die Kunstlehren des Vaters, wie sie im besonderen in der grundlegenden Abhandlung „Oper und Drama"[2]) niedergelegt sind, auch für das Verhältnis zwischen Sprache und Musik in des Sohnes Werken zu gelten und uns den Maßstab für die Beurteilung alles Sprachlichen in den Werken zu liefern. Dieser Hinweis sollte von Rechts wegen einer näheren Erläuterung nicht mehr bedürfen, und doch ist eine solche notwendig, weil die in den Schriften des Meisters von Bayreuth enthaltenen Lehren auch heute leider noch nicht im ganzen oder auch nur in den allerwesentlichsten Gedanken Gemeingut aller kunstgewogenen Kreise geworden sind. Die gewaltigen und eindringlichen „Beispiele", die R. Wagner in seinen Kunstwerken gab, sind natürlich, über das unmittelbare Erlebnis ihrer Vorführung hinaus, nicht ohne Einfluß auf das allgemeine künstlerische Empfinden der Hörer geblieben, und

[1]) Leipzig, Bd. I 1911, Bd. II 1913.
[2]) Ges. Schr. Bd. IV u. V.

seine Lehren sind auf diesem Wege im Laufe der Jahrzehnte allmählich Manchem ins innerste Herz gedrungen, ohne daß der Verstand sich dessen bewußt geworden ist. Das ist gewiß ein Weg und eine Wirkung recht nach dem Sinne R. Wagners. Wenn es aber nun gilt, die an seinen Werken gewonnene Erfahrung und Steigerung der Urteilsfähigkeit an den Werken Anderer zu erproben, so redet gleichsam das Herz leichtlich dem Verstande darein: dankbare Erinnerung an ungeheures künstlerisches Erleben möchte die Werke R. Wagners außerhalb aller geschichtlichen Entwickelung als einsam ragende Gipfel bewundern und dem Verstande wehren, aus ihnen Maßstäbe abzuleiten, mit denen die Schöpfungen Späterer, und seien sie auch wesentlich anders geartet, zu ihrem und unserem Nutz und Frommen zu messen sind. Hier schafft nur der Verstand Klarheit, und er holt sich das Rüstzeug eben aus den Kunstschriften R. Wagners. Dieser aber lehrt: „Die unerläßliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdrucks ist die Sprache" und „die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache". Wie die Sprache einst sich aus dem tönenden Laut heraus gebildet hat, so mündet sie bei der Steigerung des Ausdrucks über die ihr selbst gezogenen Grenzen hinaus in die Musik[1]). Wenn anders das Zusammenwirken der Wort- und Tonsprache nicht als ein bloßes Nebeneinander, sondern als ein zur Erzielung eines einheitlichen Ausdrucks notwendiges Miteinander anerkannt wird, so ergibt sich mit Sicherheit, daß die Wortsprache im musikalischen Drama eine wesentlich andere Aufgabe zu lösen hat als im Wortdrama. Die Musik als das unmittelbarste Ausdrucksmittel für alles Gefühlsmäßige entlastet die Wortsprache von dem Zwang, Gefühle, die die Wortsprache ja nicht unmittelbar ausdrücken kann, zu umschreiben und uns begrifflich, also auf einem Umwege, nahe zu bringen. „Die Musik besitzt weiter aber auch die Fähigkeit, dem gedankenvollen Element der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie sie dennoch unterstützt"[2]). In beiden Beziehungen gewinnt die Sprache sonach selbst an Gedrungenheit,

[1]) Vgl. hierzu die lichtvollen Ausführungen H. St. Chamberlains in seinem Buche: Das Drama R. Wagners, Leipzig 1906, S. 77 f.

[2]) Ges. Schr. Bd. III S. 189.

Bestimmtheit und Kraft. Ein andeutendes Wort, ein bloßer Ausruf sagt, dank der ihn stützenden, umfassenden und ergänzenden Musik, dem Hörer mehr und dies besser und eindringlicher, als ein Dutzend Verszeilen, in denen der Dichter Seelenvorgänge beschreibt und zergliedert. Andrerseits tritt die Musik dort zurück oder schweigt ganz, wo die begriffliche Mitteilung durch die Sprache das Wichtigste ist. „Der lebengebende Mittelpunkt der dramatischen Ausdrucksweise aber ist die Versmelodie des Darstellers“[1]); in ihr sehen wir Wort- und Tonsprache in der ganzen Fülle ihrer vereinten Ausdruckskraft auftreten. Nur wer über das in diesen kurzen Sätzen angedeutete Verhältnis zwischen Sprache und Musik im musikalischen Drama volle Klarheit gewonnen hat, besitzt den rechten Maßstab für die Beurteilung der Sprache auch in S. Wagners Werken. Die Welt aber hatte wieder einmal nichts gelernt, und so wiederholte sich den Werken des Sohnes gegenüber ein ähnliches Schauspiel wie einst bei denen des Vaters. Die Neuheit und persönliche Eigenart der Sprache S. Wagners, ihre gedrungene Kraft und — um einen Ausdruck R. Wagners anzuwenden — ihre naive Präzision, die sich u. a. in zahlreichen ganz ungewohnten, aber höchst anschaulichen Wortzusammenziehungen und durch die Knappheit des Ausdrucks doppelt kühnen Bildern äußert, erregten selbst bei Wohlmeinenden Verwunderung, bei Übelwollenden aber Spott. Man vermißte die vom literarischen Versdrama her bekannte und dort geschätzte Glätte der Reime und das Gleichmaß der Verse und glaubte hierin ein Unvermögen des Dichters sehen zu sollen, im Vergleich zu den zahlreichen Operntextbüchern, in denen der Reim oder der Versfuß so starr festgehalten werden, daß ein Spötter wohl sagen könnte, diese seien die eigentlichen Keimzellen der um sie herum geschriebenen Opern. Man schalt weiter die Dichtungen S. Wagners unverständlich, weil man vergaß, daß die Sprache nicht das einzige Ausdrucksmittel dieser Dramen ist, daß häufig vielmehr das gedankliche Gerüst der Sprache erst in der lebenspendenden Vereinigung mit der Musik das blühende Fleisch des vollendeten Ausdrucks erhält. Aber S. Wagners Sprache entbehrt darum weder der leicht fließenden Anmut noch etwa der Schönheit und der besonderen

[1]) Ges. Schr. IV S. 237.

Kraft des gehobenen Ausdrucks. Das erstere zeigt sich z. B. in allen zarten oder neckischen Zwiegesprächen, das letztere besonders dort, wo sie in größerem Zusammenhange erzählend oder schildernd auftritt, wie, um nur ein paar Beispiele zu nennen, in dem Bericht Ursulas über das Reich der schwarzen Schwäne im ersten Akt von „Schwarzschwanenreich" oder in Banadietrichs Lied auf den Tod (3. Akt). Es fehlt ihr weiter auch nicht an dem Vermögen, durch eigene, rein sprachmusikalische Mittel den Gesamtausdruck jeweils aufs äußerste zu steigern. Hier sei an die Stelle im letzten Akt von „Herzog Wildfang" erinnert, wo der Volksverführer Blank dem entthronten jungen Herzog, der seinen Eid daransetzt, ihn des Betrugs beim Wettrennen zu überführen, zuruft:

„Eidet, eitert und geifert nur zu!
(Weiter jetzt und laßt uns Ruh!)"

Da verstärkt die Häufung des durch den Chor des unwilligen Volks hindurchgellenden Mischlautes „ei" den höhnisch frechen Ausdruck, wobei dem grellen Überschlagen der Stimme das Überspannen des Wortausdrucks, entsprechend der sichtlich wachsenden angstvollen Erregung des bedrohten Betrügers, sich aufs glücklichste gesellt. Im gesprochenen Drama wäre derartiges unmöglich, und wer, vermöge seiner persönlichen Veranlagung oder nach seinem Bildungsgange nur einseitig literarische Neigungen hat, wird hier und in manchem andern Fall rasch mit einem ablehnenden Urteil bei der Hand sein. Er sollte sich aber dessen bewußt werden, daß ihm zum Urteilen hier das Wichtigste fehlt, nämlich der rechte Maßstab, und daß es vielmehr seine Pflicht ist, zunächst einmal „der eignen Spur vergessen die Regeln aufzusuchen", die auf Kunstwerke dieser Gattung passen. Das ist, nachdem nun die Werke Richard Wagners seit mehr als zwei Menschenaltern unter uns wirken und seine Schriften ebensolange gedruckt vorliegen, wahrlich nicht zu viel verlangt.

# Die Musik Siegfried Wagners

Wenn vorhin darauf hingewiesen worden ist, daß das sprachliche Gewand, in welchem S. Wagners Bühnenwerke vor uns erscheinen, durch die Eigenart des musikalischen Dramas bedingt ist, so ergibt sich aus der innigen Wechselbeziehung zwischen Sprache und Musik, wie sie im Gesamtkunstwerk besteht, ohne weiteres, daß auch die Musik, die S. Wagner zu seinen dichterischen Unterlagen geschaffen hat, nur nach ihrer Stellung im Reigen aller am Kunstwerk beteiligten Schwesterkünste aufgenommen werden will, nicht aber für sich allein gewürdigt werden kann. Seine Musik geht vom szenischen Bild aus und ordnet sich, wie sie in allen wesentlichen Keimen gleichzeitig mit ihm in des Dichters Seele entstanden ist, so auch den Erfordernissen der Szene in jedem Augenblick unter. Es ist ihre vornehmlichste Aufgabe, den poetischen Kern des jeweiligen inneren und äußeren Geschehens, seinen Gefühlsinhalt uns entweder aus eigner Kraft zu erschließen oder doch näher zu bringen, als es dem Wort und der Gebärde allein je möglich wäre. Wie die Musik dieser Aufgabe im Wechsel und in Gemeinschaft mit der Wortsprache gerecht zu werden vermag, wurde schon angedeutet. Eine Anlehnung an überkommene musikalische Formen wird hiernach im Gesamtkunstwerk, und zwar auch in denjenigen Teilen, welche, wie die Orchestervor- und -zwischenspiele vor geschlossenem Vorhang und ohne Wortunterlage erklingen, nur insoweit stattfinden können, als jene Formen sich entweder ursprünglich aus poetischen Vorstellungen und Bedürfnissen gebildet haben oder ihnen eine über das bloße „Spiel tönend bewegter Formen" hinausgehende innere Weiterentwickelung verliehen werden kann. In dieser Hinsicht gewährt die Art und Weise, wie S. Wagner eine ausnehmend starre überkommene Form, nämlich die von Haus aus gewiß nicht mit poetischem Inhalt erfüllte Fugenform verwendet, einen besonders guten Einblick in sein musikalisches Schaffen. Er gießt auch in diese Schale, die man von unsern klassischen Meistern längst bis zum Rand mit köstlichem Inhalt erfüllt wähnte, vom Geiste des Gesamtkunst-

werks und macht sie in ungezwungener Art dessen poetischen Zwecken dienstbar. So nutzt er gleich in seinem ersten Werk die dem fugierten Satz innewohnenden Kräfte der Komik mit vollem Bedacht aus und baut im Durchführungsteil der Ouvertüre zum „Bärenhäuter" auf das Scherzandomotiv des Teufels (vgl. „Bärenhäuter"-Notenbeispiel Nr. 7) einen flotten fugierten Satz auf. Das Motiv erklingt erst zu Beginn des dritten Aktes wieder und umspielt dort den Teufel, wie er halb in Furcht, daß ihm seine Beute, Hansens Seele, doch noch entgehen könnte, halb im Vorgeschmack seines nahen Sieges sich bemüht, im letzten Augenblick den himmlischen Mächten ein Schnippchen zu schlagen. Wer musikalische Motive gerne fein säuberlich benamsen möchte, könnte dieses kecke Gebilde und namentlich den Ansatz bei a getrost das „Schnippchen-Motiv" nennen. Und der gute deutsche Teufel — einem andern eignete ein Motiv dieser Prägung überhaupt nicht! — ahnt gar nicht, daß er damit seiner selbst spottet; denn gleich darauf ist er — wie gewöhnlich im Märchen — der Geprellte. Hier aber in der Ouvertüre wird die in dem Motiv liegende Komik durch den fugierten vierstimmigen Satz, in welchem es dem durch die Klarinette vertretenen Dux als Comes in der Hoboe in drolliger Geschäftigkeit nacheilt und schließlich auch die Komiker des Orchesters, die Fagotte, samt den Kniegeigen an dem aussichtslosen Fugenwettlauf teilnehmen, noch wesentlich gesteigert. So wird in das unheimliche musikalische Bild der Hölle, das das Hölle-Motiv (vgl. Nr. 10) schon in der Ouvertüre entwirft, eine wichtige lichte Farbe gebracht. Humoristischer Schilderungskunst dient auch das Fugato in der Ouvertüre zu „Herzog Wildfang" (Kl.-A. S. 10), in welchem von den Kontrabässen aufwärts die Streichergruppen das gravitätische Thema der Ratsherren (Bspl. Nr. 6b) nach Fugenweise einander abnehmen und die biederen, aber nicht übermäßig wohlberatenen Herren mit ein paar treffenden Strichen als rechte Vertreter deutschen Kleinstädtertums in wirkungsvollem Gegensatz zu den vorangegangenen Themen des jugendlich feurigen Herzogs gezeichnet werden. In demselben Werk (Kl.-A. S. 126 f.) tritt die Fugenform noch einmal und zwar in den Singstimmen des Volkschors auf, der das vom Volksverführer Blank ihm gar süß vorgetragene Thema von der Glückseligkeit (Bspl. Nr. 47) arglos vertrauend übernimmt und vierstimmig

durchführt. In der Tat hätte der Musiker kaum eine Form finden können, die den Kindersinn einer leicht betörten, durch den jähen Umschwung der Dinge berauschten Volksmenge besser wiedergäbe, als die Fugenform mit ihrem Nacheinander der Einsätze, in denen die Stimmen ihrem Dux folgen wie dem Leithammel die Herde, weiter aber auch mit dem wort- und notengetreuen Nachplappern der der Menge süß wie Honigseim eingehenden Verführerweise, deren verstiegene Verheißungen sie damit blind vertrauend hinnimmt. In gleich anschaulicher Weise bedient sich auch im „Heidenkönig" einmal eine Volksmenge, nämlich die der heidnischen Preußen, der Fugenform (Kl.-A. S. 158), um ihrem Unmut über die Undankbarkeit des Erntegottes Kupalo ebenso kindlich wie derb Luft zu machen, und in dem vorangegangenen Orchesterzwischenspiele hat eine Instrumentalfuge über das gleiche Thema (Kl.-A. S. 145; Bspl. Nr. 36) auf das übermütige, wilde Erntefest schon vorbereitet. Wie trefflich weiter die Fugenform am Platze ist, wenn es ans Zanken und Streiten und sogar ans Prügeln geht, wissen wir aus den „Meistersingern". Die „wütende" Fuge im Vorspiel zu „An allem ist Hütchen schuld" (Kl.-A. S. 14f.) erhärtet diesen Erfahrungssatz schlagend aufs neue.

Aber auch die starke Ausdruckskraft ernster Art, wie sie die Fugenform in den religiöser Erhebung dienenden Werken unserer großen Meister so häufig und eindringlich ausströmt, weiß S. Wagner seinen künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen, und so stellt das Vorspiel zum „Friedensengel", das mit einem meisterhaften Fugensatz voll Zartheit und andächtiger Weihe beginnt, in uns unwillkürlich die Beziehung zu Eindrücken her, wie wir sie sonst nicht der Opernbühne, wohl aber dem Erleben von Werken der soeben bezeichneten Art an geweihter Stätte verdanken durften.

Dieses unbehinderte, durchgeistigte Schalten mit der musikalischen Form, wie es uns hier am Beispiel des kontrapunktischen Sonderfalls der Fuge entgegentritt, steht nur einem Künstler wohl an, der wie S. Wagner die Kunst des musikalischen Satzes in müheloser Vollkommenheit beherrscht. Seiner Meisterschaft in allem Satztechnischen und seiner polyphonen Veranlagung verdanken weiter seine Partituren ihre schmiegsame und klangvolle Formung, die alle Satzsteifheit, auch in den Mittel- und Füllstimmen, ausschließt und jene Klarheit und

Durchsichtigkeit hervorruft, die seine Musik auszeichnen. Das Orchester ist denn auch von früh auf sein eigentliches Werkzeug und Ausdrucksmittel geworden; für das Klavier hat er weder etwas geschrieben, noch hat dieses Instrument je seine thematische Erfindung und Themenverarbeitung beeinflußt. Alles ist bei ihm von vornherein orchestral empfunden.

Aber es ist nicht die Beherrschung der Formen, es ist auch nicht seine weithin anerkannte Kunst der Instrumentation allein, die seinen Partituren ihr besonderes Gepräge verleiht. Wichtiger noch und entscheidend für das Persönliche seiner Musik ist vielmehr, daß ihm auch die rechten musikalischen Bausteine zur Verfügung stehen. Da hat ihm denn ein freundliches Geschick eine herrliche Gabe in die Wiege gelegt, nämlich die Kraft gesunder und unerschöpflicher melodischer Erfindung. Wie sich diese mit seiner Beherrschung des Kunsttechnischen zu einem schöpferischen Ganzen zusammenfügt, ließe sich an der Hand der Partituren an zahllosen Beispielen aufzeigen, und der Leser wird beim Studium der Klavierauszüge und auch schon in den weiterhin hier mitgeteilten Notenbeispielen solchen auf Schritt und Tritt begegnen. Ein näheres Eingehen erheischt hier aber S. Wagners allgemeine kontrapunktische Kunst. Man weiß, wie hoch, ja wie übermäßig unsere heutigen Musiker die kontrapunktische Arbeit schätzen. Man könnte ihren Werken gegenüber des öftern auf den Gedanken kommen, kontrapunktische Einfälle seien ebenso die Keimzellen dafür gewesen, wie Reim und Versfuß für manchen Operntext, und wir werden noch einige Fälle zu streifen haben, in denen, unter Verkennung von Weg und Ziel neuerdings sogar versucht worden ist, dem Verlangen des deutschen Volks nach künstlerischem Ausdruck seiner Stimmung in schwerster Kriegszeit durch das Mittel musikalischer kontrapunktischer Arbeit zu entsprechen. Der Hörer hat aber in dieser Beziehung meist einen von zwei Mängeln in den Kauf zu nehmen. Entweder führt nämlich das Miteinandererklingen mehrerer Themen zu Klangverbindungen, die, weit über den Reiz harmonischer Würze hinausreichend, in das Gebiet der klanglichen Härte, ja Roheit gehören, oder aber der Tonsetzer umsegelt diese Klippe, indem er dem Kontrapunkt zuliebe die ursprünglichen Themen bis zur bloßen, manchmal nur schattenhaften Andeutung herab abwandelt. Dabei kommt manch'

einem „Nachklassiker" und Heutigen die Kurzatmigkeit und der Mangel an Plastik in seiner thematischen Erfindung noch besonders zu statten. Von solchen Themen sind natürlich die einzelnen Teile erst recht unplastisch und farblos und um so leichter läßt sich mit ihnen kontrapunktieren, freilich dann mit größerer Wirkung auf das Auge des Partiturlesers als auf Ohr und Gemüt des geduldigen Hörers. Hier ist S. Wagner nun wieder zum Glück gänzlich unmodern. Er müßte nicht der rechte Schüler eines Meisters im Kontrapunkt wie Humperdincks gewesen sein, wenn er das Handwerkliche dieser musikalischen Form nicht mühelos beherrschte. Sein „Bärenhäuter" erweist sich vielleicht gerade dadurch als ein Erstlingswerk, daß die Freude am Kontrapunkt — man sehe sich z. B. den Durchführungsteil der Ouvertüre daraufhin näher an! — auch einmal jugendlich überschäumt. Aber er wendet dieses Kunstmittel jederzeit sinnvoll und mit innerer Beziehung zur dramatischen Handlung an, und die Art, wie es ihm gelingt, auch weitgeschwungene Themen mit gleichsam selbstverständlicher Ungezwungenheit kontrapunktisch zu vereinigen, ist bewundernswert. Einige besonders hervorragende Beispiele seien aus dem „Kobold" hier angeführt. In diesem Werke ist die Gestalt des alten Ekhart, Verenas väterlichen Beschützers, mit einer Fülle herrlicher Themen ausgestattet, die der Hörer bereits in der zweiten Szene des ersten Akts kennen lernt (Bsple. Nr. 11, 13 und 14). Nun vergleiche man an der Hand des Klavierauszugs (S. 280), wie sich diese mit einander (und zwar Nr. 14 als Oberstimme, Nr. 13 als Baß, wozu gleich darauf noch als drittes Nr. 11 sich gesellt) und mit dem Thema von Verenas Gottvertrauen (Nr. 84, Kl.-A. S. 279, Zeile I) zu höchstem Wohlklang vereinigen. Diese kontrapunktische Kunst ist aber nicht Selbstzweck, kein Spielen der Musik mit sich selbst, sondern dramatisches Erfordernis. Denn an dieser Stelle der Handlung, wo der greise Freund mit rührend behutsamer Zartheit und Teilnahme der unglücklichen Verena die ganze Schwere ihres harten Loses endlich enthüllt und sie innerlich reif macht, ihr Schicksal, Leid duldend und Leid sühnend, in freiem Entschluß zu erfüllen, hier bedarf es, auch und gerade musikalisch, der gesteigerten Hindeutung auf Ekharts göttliche Sendung wie auf das Trostvolle seiner menschlichen Erscheinung. Diese Steigerung des Ausdrucks wird durch die Zusammenziehung der diese Seiten seiner

Erscheinung kennzeichnenden Themen in kontrapunktischer Vereinigung in ganz natürlicher Weise erreicht, so daß, wie szenisch und textlich, nun auch musikalisch von dieser Stelle der Handlung ein mild verklärendes Licht auf alles Folgende und auch auf den tragischen Ausgang mit Verenas Opfertod fällt. Und mit wie einfachen Mitteln ist hier höchste Ausdruckskraft erzielt worden!

Noch ein Beispiel aus dem gleichen Werk mag S. Wagners hohe Kunst in der sinnvollen Anwendung des Kontrapunkts im musikalischen Drama erweisen. Verena eilt bald nach der soeben behandelten Szene in jagender Hast durch den dämmernden Wald, um den Verfolgern ihres Geliebten zuvorzukommen, diesen zu warnen und zu retten. Was in ihrem Herzen vorgeht, malt mit der ganzen, einzig der Seelensprache der Musik möglichen Ausdrucksgewalt das Orchester vor geschlossenem Vorhang in einem längeren Zwischenspiel. Noch einmal tauchen die Motive ihres einstigen Liebesglücks vor ihrer Seele auf, immer wieder unterbrochen und durchzogen von einem neu auftretenden Motiv der jagenden Hast (Bspl. Nr. 99). Der Fluß der thematischen Arbeit mündet schließlich in einen ergreifend schönen Zusammenklang von Friedrichs — so heißt der Geliebte Verenas — Liebeslied aus dem ersten Akt (Bspl. Nr. 27) in der Oberstimme und seines schmiegsamen Liebesmotivs (Nr. 28) in der Unterstimme (Kl.-A. S. 293). So steht des Geliebten Bild leuchtend vor der Seele Verenas. Dann aber führt eine Steigerung, in die die Mahnung des Schicksals (Nr. 10) unerbittlich hineinklingt, aus dem Erinnern an einstiges Liebesgetändel zu einem gewaltigen, der Schicksalsschwere des Augenblicks entsprechenden Höhepunkt, in welchem sich drei Themen kontrapunktisch vereinigen (Nr. 100): Verenas hingebende Liebestreue (Nr. 17), Ekharts väterlicher Schutz (Nr. 13) und ihr aus Leid gewonnenes Gottvertrauen (Nr. 84). Das sind die drei Leitsterne ihres Daseins, die hier, unmittelbar vor seiner jähen Vernichtung, noch einmal in hellem Leuchten erstrahlen. Das Thema des Gottvertrauens aber löst sich aus der Umschlingung los, entwickelt sich allein in seiner ganzen weitgeschwungenen melodischen Linie weiter und wird so Verena Stab und Stecken auf ihrem letzten Wege, der sie dahin führen soll, „ihren Kobold zu befrei'n".

Damit genug der Beispiele für die Art, wie S. Wagner in seinen

Werken gegebene musikalische Formen zu durchgeistigen weiß. Was in dieser Beziehung vom einzelnen Kunstmittel, wie der Fuge und dem Kontrapunkt, gesagt wurde, gilt sinngemäß auch von den großen selbständigen Formen des Orchesterzwischenspiels und des Vorspiels. Diese verdienen durchweg den Namen symphonischer Dichtungen, sofern man sich nicht etwa versteift, aus äußerlichen Gründen musikgeschichtlicher Herkunft diese Bezeichnung für manche kleinere Orchestersätze für zu volltönend zu erklären. Die Eigenschaft, einen gegebenen poetischen Vorwurf in freier symphonischer Gestaltung erschöpfend zu behandeln, kommt ihnen jedenfalls zu, und damit ist auch jene Bezeichnung innerlich berechtigt. Die großen abgeschlossenen Ouvertüren oder Vorspiele, die S. Wagner fast allen Werken voranstellt, halten sich, wie nicht anders zu erwarten war, von der Sonatenform der alten Ouvertüre fern und sind symphonische Prologe mit einer aus dem poetischen Gehalt sich herleitenden Unterteilung in zumeist fünf Abschnitte. Sie lassen den Hörer einen umfassenden Blick in die Seele des dramatischen Helden oder der Heldin tun und haben, ohne eine musikalische Widerspiegelung der ganzen dramatischen Handlung vorwegzunehmen, die Stellung des Helden im Rahmen ebendieser Handlung zum Gegenstande, beleuchten ihn von allen wesentlichen Seiten und stimmen so den Hörer in rechter Weise auf das Kommende ein. Nur die kurzen orchestralen Vorspiele zum „Kobold“ und zum „Heidenkönig“ machen eine Ausnahme und weisen keine Beziehung zu den Hauptträgern der Handlung auf. Jenes hat vielmehr als Bausteine nur Motive, die sich auf die titelgebende Erscheinung, den Kobold Seelchen, und seine Gefährten, beziehen, und bereitet so die Stimmung der von diesen Geistern beherrschten ersten Szene des Werks vor. Dem „Heidenkönig“ aber geht ein so umfangreiches szenisches Vorspiel voran, daß eine größere rein musikalische Einleitung als stimmunggebend entbehrlich und auch aus praktischen Rücksichten dem ausgedehnten Werke nicht noch hinzugefügt worden ist.

In der Behandlung überkommener musikalischer Formen durch S. Wagner haben wir also, wie im vorstehenden dargetan wurde, das folgerichtige Verfahren eines Künstlers zu erkennen, der sein Werk im ganzen wie im einzelnen durch die dichterische Idee bedingt sein

läßt. Das bedeutet im Hinblick auf das volkstümliche Stoffgebiet, aus dem S. Wagner schöpft, aber weiterhin auch, daß seine Musik reich an volkstümlichen Zügen und daß sie leicht verständlich sein muß. Dazu muß sie bei aller Kunst des Satzes und der Orchestrierung Maß zu halten verstehen und von der Sucht, alles Dagewesene übertrumpfen zu wollen, sich frei halten, vielmehr ihres Zweckes wie ihrer Grenzen sich jederzeit bewußt bleiben. Diese Eigenschaften wird niemand der Musik S. Wagners bestreiten können. Wohl aber fehlt es nicht an solchen, die darin einen Mangel seiner Musik erblicken wollen. Eine Musik von der gesunden, ehrlichen Art derjenigen S. Wagners verlangt Hörer, denen es gelungen ist, sich den Sinn naiv und das Ohr gegenüber all der mit instrumentalen und harmonischen Würzen überreich bedachten Musik der letzten dreißig Jahre unverdorben und für zartere Reize voll empfindlich zu erhalten. Man liest immer wieder, daß dem oder jenen Kritiker S. Wagners Musik zu einfach dünkt, und mancher ist rasch bei der Hand mit dem Urteil, sie neige hin und wieder zum Banalen. Angesichts dessen kann jedem, der Ähnliches empfindet, nur empfohlen werden, den Fehler doch einmal im eignen Ohr zu suchen und sich gegenwärtig zu halten, daß jedes Glied durch dauernde Überreizung ermüdet und abgestumpft wird. Die harthörigen Opfer neuzeitlicher Musikmache mögen sich ein Wort S. Wagners gesagt sein lassen, das L. Karpath[1]) berichtet: „Seine Grenze kennen lernen, das ist Wagnerianer sein. Nicht mit dem Nibelungenorchester herumwirtschaften, wenn einem nichts einfällt!“

Welcher Art nun das ist, was S. Wagner „einfällt“, und wie unerschöpflich die Quelle seiner melodischen Erfindung fließt, das mag im Rahmen dieses Buches die lange Reihe der bei der Behandlung der einzelnen Werke mitgeteilten Notenbeispiele zeigen. Schon sie lassen erkennen, daß S. Wagner auch in musikalischer Beziehung aus der Fülle schafft. Und doch stünde es um seinen Beruf als dramatischer Musiker schlimm, wenn dieser Fülle nicht auch die Vielgestaltigkeit innewohnte, über die der Musiker, der den Erfordernissen der Szene entsprechend musizieren will, verfügen muß. Die Palette seiner musi-

[1]) S. Wagner als Mensch und Künstler. Leipzig, H. Seemann Nachf.

kalischen Farben muß alle jene aufweisen, die das dramatische Kunstwerk mit seinen Gegensätzen verlangt. In seinen weiten Spannungen vom volkstümlich derben Menschentum bis zur zartesten Regung feinsten seelischen Empfindens, vom gemütstiefen Humor und kräftiger Komik bis zur marternden Angst dumpfen Schuldbewußtseins und bis zum Ausbruch wilder Verzweiflung, von Bildern des friedlich behaglichen Landlebens bis zur tosenden Rabenschlacht, vom frohen Hochzeitfest bis zum schaurigen Gang zur Richtstätte, vom dunkelnächtigen Zauber- und Höllenspuk bis zur seligen Höhe reinster Himmelswonne, von der Lust wildesten Liebesverlangens bis zur Einsamkeit heldisch erkämpfter Entsagung — Alles in ihnen, die Endwerte wie alle nur denkbaren Zwischenstufen, muß der musikalischen Kunst des rechten Dramatikers und vor allem seiner melodischen Erfindung frei zugänglich sein. Diesen Befähigungsnachweis erbringen für S. Wagner seine Werke, und dies nicht etwa lediglich nach der Seite der stimmungsgerechten Veränderung der ursprünglichen Themen, obwohl er die Kunst, durch sinngemäße Umformung der melodischen Linie, durch veränderte Harmonisation und Rhythmik den Ausdruck seiner Themen entsprechend dem Erfordernis des dramatischen Augenblicks zu färben, bis ins Feinste beherrscht. Dabei bewahren ihn sein gesunder Sinn und sein klarer Einblick in die Stellung der Musik im Gesamtkunstwerk vor der manchem Zeitgenossen gefährlich gewordenen Klippe, hierin des Guten zuviel zu tun. Seiner Meinung darüber hat er einmal folgendermaßen eindeutigen Ausdruck gegeben[1]): „Vor allem die Zartheit der Modulation lernen und nicht herumpantschen in allen Tonarten, wenn auf der Bühne zwei Leutchen sich anöden und nicht einmal „Guten Morgen!" zu sagen haben!"

Letzten Endes aber liegt das Vermögen, eine vollwertige dramatische Musik zu schaffen, nicht in der Kunst des technischen musikalischen Satzes, sondern in der Kraft der melodischen und thematischen Erfindung. Der geistreichste Baumeister baut mit all seinem Wissen und Können auf Sand oder aus minderwertigen Steinen auch mit dem besten Mörtel höchstens ein von den eignen Zeitgenossen bewun-

[1]) Vgl. L. Karpath, a. a. O. S. 35.

dertes Bauwerk. Der Nachwelt aber bleibt, hier wie dort, nur das im innersten Kern Echte unverloren, und diese Echtheit liegt beim musikalischen Kunstwerk in der Ausdruckskraft seiner thematischen Bestandteile. Die Prägung melodischer Gebilde ist das Werk geheimnisvoller, feinster Vorgänge in der Seele des Künstlers. Kein Lehrer und kein Lerneifer vermögen dieses Können dem Schüler zu vermitteln; das Beste dazu muß er selbst mitbringen als eine Gabe der Mutter Natur. Ob diese seine natürliche Anlage gesund und stark ist, dafür ist ein guter Maßstab, daß seiner Themenbildung auch jene köstliche edle Einfalt nicht versagt ist, die unsere wahrhaft großen Meister alle besessen haben und die bei ihnen auch noch in späteren Schaffensjahren, ja dann nur um so duftigere Blüten von edelstem volksliedmäßigen Charakter trieb. Sie hatten sich eben in Zeiten, wo nicht mehr „der Lenz für sie sang", jene wirkliche und wahrhaftige Harmlosigkeit, den Quell alles Erhabensten[1]) und damit den ewigen Lenz im Herzen bewahrt. In solchen melodischen Bildungen gehen die Grenzlinien zwischen Kunst- und Volksmusik in einander über, und hier grüßen die höchsten Gipfel der Musikentwickelung wieder hinüber nach dem Quellengebiet, der sie entwuchs, und schließen so den ewigen Ring.

Bei der besonderen Art der Stoffe S. Wagners sind seine Werke von vornherein schon der rechte Boden für volkstümliche Melodik, ja das Vermögen zu schöpferischem Erfinden auf diesem besonderen Gebiete ist eine Bedingung, deren Erfüllung über seinen Beruf zum dramatischen Musiker in diesem Falle zu entscheiden hätte. In der Tat erweist es sich nun, sogleich vom „Bärenhäuter" an, daß S. Wagner jene wahre Ursprünglichkeit besitzt, die allein zur Erfindung und Gestaltung wahrhaft volkstümlicher Melodien befähigt. Sie treibt auch bei S. Wagner zuweilen Sprossen von volksliedmäßiger Art, so Verenas Lied vom blinden Vöglein („Kobold", Bspl. Nr. 48, Kl.-A. S. 82f.) oder Frieders Bitte an die „lieben guten Sterne"

[1]) R. Wagner, Ges. Schr. VIII S. 265; vgl. ferner Schopenhauers Abhandlung „Über Schriftstellerei und Stil", wo die Naivität „das Vorrecht der überlegenen und sich selbst fühlenden, daher mit Sicherheit auftretenden Geister" genannt wird.

(„Hütchen", Nr. 76) und, nach der heiteren Seite, Schneider Zwicks Lied vom Igel und vom Hasen („Herzog Wildfang", Bspl. Nr. 69, Kl.-A. S. 209), sowie die hübschen Trällerliedchen der Katherlies („Hütchen", Nr. 22a und b).

Man gebe sich weiter auch dem frischen, ungekünstelten Reiz hin, der in einer Melodik liegt, wie sie den gemütlich plaudernden heiligen Petrus („Bärenhäuter", Nr. 47) umspielt oder wie sie Hans Krafts jugendlich übermütiges Selbstvertrauen (Nr. 5), die Fröhlichkeit der Bauern (Nr. 16), Kunis anspruchlose Altjüngferlichkeit („Herzog Wildfang", Nr. 30) oder die Geschwisterliebe Liebholds und Ursulas („Schwarzschwanenreich", Nr. 63) oder endlich Mutter Kathrins sorgende Liebe („Friedensengel", Nr. 13) so trefflicher malt und die handelnden Personen so gemütvoll und warm umfängt. Man trete nur unvoreingenommen an diese Melodik heran, und man wird erkennen, wie unrecht unsere heutigen Musikgeschichtschreiber tun, die S. Wagner absichtliches und aufdringliches Volkstümeln vorwerfen, diesem grundehrlichen Künstler und Menschen, der keine Note ohne inneren Zwang schreibt. Hat man sich aber selbst jene wirkliche und wahrhaftige Harmlosigkeit bewahrt, die R. Wagner so feurig preist, so wird man sogleich reinste Freude darüber empfinden, daß ein Musiker wieder einmal die Gabe und heute den — Mut hat, so herzenswarme und ungekünstelte Melodien zu schreiben. Andernfalls aber können und werden gerade die Werke S. Wagners, sofern nur im Hörer der Wille dazu geweckt werden kann, in ihm einen notwendigen und heilsamen Läuterungsprozeß anbahnen. Die Beschäftigung mit der Melodik S. Wagners im einzelnen muß dem Studium der Klavierauszüge überlassen bleiben. Hier sei nur noch die Aufmerksamkeit auf die sehr lehrreiche Anregung gelenkt, die aus einer Zusammenstellung der Themen nach Gruppen verwandten Inhalts gewonnen werden kann. Diese Betrachtung zeigt, wie sehr S. Wagners Musik von der Szene her schon im Augenblick der Melodieempfängnis beeinflußt wird. Hieraus erklärt es sich denn auch, daß seine Themen nicht wie den handelnden Personen nachträglich angepaßte Kleidungsstücke, sondern wie der unmittelbare Ausdruck ihres Wesens, ihrer Seele wirken.

So gehören z. B. alle jene Themen zu einer Gruppe, die er seinen

Leuten aus dem Volke, seinen köstlichen Bauern und Bürgern mit auf den Weg gibt, etwa dem wackeren Christoph Kern („Herzog Wildfang", Nr. 15), dem fahrenden Komödianten Trutz, seiner Frau Käte und seinen Genossen Kümmel und Fink („Kobold", Nr. 35—37, 39 und 41), den Bürgermeistern und Stadtvätern („Bärenhäuter", Nr. 62, 64, 71; „Bruder Lustig", Nr. 58), dem Gefängniswärter („Schwarzschwanenreich", Nr. 71), dem vergnügten Witwer Balthasar („Friedensengel", Nr. 12) und endlich dem Müller im „Hütchen" (vgl. dort Nr. 54 und 55).

Zu weiteren Gruppen volkstümlicher Melodien schließen sich seine prachtvollen Tänze und Märsche, sowie die Weisen zusammen, die bei den verschiedenartigsten Festen erklingen. Da sind die echten Bauerntanzweisen des „Bärenhäuter" (Nr. 59 und 67), im „Hütchen" (Nr. 50 und 83), der derbe Kirmeßwalzer in „Herzog Wildfang" (Nr. 84), der verliebte Ländler in der „Tugendmühle" („Hütchen", Nr. 52) und die gut bürgerlichen Tänze in „Bruder Lustig" (Nr. 52), „Schwarzschwanenreich" (Nr. 49 und 50) und „Friedensengel" (Nr. 23, 31, und 32), da ist der vornehm geschmeidige, verführerische Walzer aus dem gräflichen Parkfest im „Kobold" (Nr. 71), der höfisch gemessene Polterabendreigen in „Sternengebot" (Nr. 75 und 76), da sind weiter aber auch die seltsam reizvollen oder wilden Tanzweisen des Höllenwalzers im „Bärenhäuter" (Nr. 58), des Narrentanzes und des Weltuntergangstanzes in „Sonnenflammen" (Nr. 79, 94 und 95), die Tänze der heidnischen Preußen im „Heidenkönig" beim Kupalofeste (Nr. 38, 39, 46) und in der nächtlichen Opferszene (Nr. 10) und die Hexentänze im „Hütchen" (Nr. 19, 20 und 82), da sind endlich die einprägsamen Rhythmen und Weisen von eigenem Reiz, die im Faunentanz („Kobold", Nr. 70) und im Elfenreigen („Banadietrich", Nr. 71) aus einer andern Welt herüberklingen. Kein Werk S. Wagners entbehrt des Tanzes ganz. Das ist nicht ohne tiefere Bedeutung. Denn im Tanz stellt sich ein Urbestandteil der frühesten Dramatik und weiter, ebenso wie im Volkslied, auch der Musik überhaupt dar. So greift S. Wagner auch wiederholt mit Glück auf den gesungenen Tanz unserer Altvordern zurück, wofür die in ihrer Eigenart so echt wirkenden Volksfeste, mit denen er seinen Werken lebendige szenische Fülle zu verleihen weiß, Beispiele genug

liefern. Diese Feste lassen allerlei Volksgebräuche wieder aufleben und sind sowohl in ihren Tanzpantomimen („Bruder Lustig" und „Sonnenflammen") als auch im instrumentalen und vokalen Teil an volkstümlichen musikalischen Elementen reich. In ihnen treibt szenisch und musikalisch natürlich der Humor in mancherlei Gestalt sein Spiel, so im derben „Hahnenschlag" („Bruder Lustig", Kl.-A. S. 93), im Zechgelage der Preußen und Polen „(Heidenkönig", Kl.-A. S. 118) und in dem übermütigen Festspruch des ehegewitzigten Witwers Balthasar im „Friedensengel" (Kl.-A. S. 97).

Gleiche, dem szenischen Erfordernis voll gerecht werdende Vielgestaltigkeit zeichnet wie seine Tänze auch die Marschweisen S. Wagners aus. Aus ihrer Reihe seien hier die famosen Soldatenmärsche des „Bärenhäuter" (Nr. 15, 40), der prächtige, aus dem Kampfmotiv entwickelte Siegesmarsch (ebenda Nr. 94), die flotten Marschweisen bei Frieders Heimkehr („Hütchen", Nr. 69), der Einzugsmarsch der Polen („Heidenkönig", Nr. 20), der gefällige Marsch aus dem Parkfest im „Kobold" (Nr. 62), der wuchtige Kaisermarsch aus „Bruder Lustig" (Nr. 16), der Turniermarsch aus „Sternengebot" (Nr. 61—64) und als Gegensatz zu diesen ritterlichen Klängen der orientalisch anmutende höfische Marsch aus „Sonnenflammen" (Nr. 69) und endlich die feierlich getragene Marschweise der Preußen im „Heidenkönig" (Nr. 74) erwähnt.

Damit wären die Hauptgruppen der Themenbildung volkstümlicher Art in S. Wagners Musik genannt und ein Weg gewiesen, auf welchem man sich Gewißheit über die gesunde Grundlage seiner Melodik verschaffen kann. —

Soweit sich dazu im Laufe der Handlung begründeter Anlaß bietet, verwendet S. Wagner, abgesehen von den eben erwähnten Chorszenen seiner Volksfeste, die abgeschlossene Liedform auch im Einzelgesang. Lieder der Braut- und Gattenliebe, gelten sie nun der frohen Gegenwart („Kobold", Kl.-A. S. 38ff.) „Friedensengel" (S. 11ff.) oder der Erinnerung an vergangenes Glück („Heidenkönig", Kl.-A. S. 60f.), werden in ganz oder nahezu geschlossener Form ebenso mit sicherer Hand in den Fluß der Partitur eingearbeitet wie Banadietrichs wild erhabener Sang auf den Tod (Kl.-A. S. 175f.) oder die farbenreichen Balladen vom Reich der schwarzen Schwäne („Schwarz-

schwanenreich", Kl.-A. S. 16f.) und von der Fonichblüte, die die Hexe Urme in „Bruder Lustig" (Kl.-A. S. 225) besingt.

Hiermit haben wir zugleich ein weiteres Gebiet der musikalischen Gestaltungskraft S. Wagners berührt, das für den Aufbau seiner Werke von gleicher Wichtigkeit ist wie der volkstümliche Einschlag seiner Musik. Das ist, entsprechend der häufigen Heranziehung von märchen- und sagenhaften Vorgängen und Vorstellungen, seine Kunst, für Übernatürliches, für Hexenzauber und Teufelsspuk den erschöpfenden musikalischen Ausdruck zu finden. Das Treiben der Kobolde in Ernst und Scherz erfährt in einer ganzen Reihe von Themen („Kobold", Nr. 1—7; „Hütchen", Nr. 2—4) seine musikalische Widerspiegelung, deren scharf ausgeprägte Linien im Gedächtnis des Hörers sogleich fest haften; die Schauer der Andreasnacht erhalten in den Motiven Nr. 25—27, 32, 41, 45 („Bruder Lustig") ihre nicht minder anschauliche und eindringliche musikalische Form, deren Wirkung durch fremdartige Harmonisierung noch weiter gesteigert wird. Der dämonische Verführer, der „schwarze Reiter" („Schwarzschwanenreich", Nr. 8) erscheint musikalisch vor uns ebenso scharf umrissen, wie die geheimnisvolle Gestalt des Unheilspürers Kurzbold („Sternengebot", Nr. 36 bis 40), und schon im ersten Werk, dem „Bärenhäuter" (Nr. 8 und 10), haben Hölle und Teufel eine musikalische Verkörperung erfahren, mit der ihre Erscheinung im wesentlichen ein für allemal und zwar auch für die späteren Werke festgelegt ist, unbeschadet der dort, in „Banadietrich" (Nr. 11, 12, 21, 53) und im „Hütchen" (Nr. 44), noch auftretenden Ergänzungsmotive.

Streifen wir noch mit einem Blick die musikalische Gestaltung ganzer Szenen oder Orchestersätze düsterer, unheimlicher Färbung, wie solche in Huldas grauenvoller, nächtlicher Suche nach ihres Kindes, des Wechselbalgs, Grab und in ihrem Gang zur Richtstätte („Schwarzschwanenreich", Kl.-A. S. 130ff. und 156f.), weiter in der fiebrig durchglühten Traumszene der Agnes in „Sternengebot" (Kl.-A. S. 186ff.) und der atembeklemmenden Andreasnachtbeschwörung („Bruder Lustig", Kl.-A. S. 57ff.), aber endlich auch in der trotz allem von einem wundersamen milden Reize umsponnenen Szene im Reiche des Todes („Hütchen", Kl.-A. S. 108ff.) vorliegen und S. Wagners Kraft und Kunst in der Vertonung des Schauerlichen

verschiedenster Abstufung auch in größerem Zusammenhange erweisen, und wenden wir uns nun den Teufels-Motiven noch einmal zu, um an einem einzelnen Beispiel darzutun, in welcher Art der Humor S. Wagners sich musikalisch vernehmen läßt. Denn der Humor, mit dem S. Wagner, wie wir sahen, seinen deutschen Teufel bedachte, schimmert auch kräftig durch sein musikalisches Gewand. Schon in seiner ersten Szene im ersten Akt des „Bärenhäuter" stellt er sich dem Helden des Stücks, Hans Kraft, in einer auch musikalisch wohlgelungenen humoristischen Weise vor. So beantwortet Hansens Frage nach seinem Namen statt des Teufels vielmehr das Orchester mit dem Motiv vom „Mosje Pferdefuß" („Bärenhäuter", Nr. 25), das sich aber erst nach mehreren Ansätzen gemäß Hansens fortschreitender neugieriger Musterung des hinkenden Gesellen und seiner allmählichen Erkenntnis, aber dann im Augenblick des Erkennens um so drängender entwickelt. Von gleichem Humor zeugt der gleichsam ausweichend sich windende Klarinettenlauf (Kl.-A. S. 47), mit dem der Teufel die Antwort auf Hansens ihm unbehagliche Frage nach seinem Begehr umgeht, ebenso das Staunen des jungen Kraft, als er sich jäh in der Hölle wiederfindet (Nr. 35). Das sind nur ein paar Beispiele von S. Wagners musikalischem Humor. Man begegnet ihm auch in den übrigen Werken überall, wo die Handlung ihn bedingt, und mit freudigem Behagen, weil er feinsinnig und unaufdringlich zu uns spricht, eben wie echter Humor es halten soll. Am reichsten und vielseitigsten entfaltet er sich in dem Märchenspiel „An allem ist Hütchen schuld".

Die bisher aus der Fülle des musikalischen Materials hervorgehobenen Beispiele wollten zeigen, wie S. Wagners Kunst für die Besonderheiten seiner Stoffe, nämlich ihre volkstümlichen und ihre übernatürlichen Bestandteile, den rechten Ausdruck besitzt. Sie ist aber weiter auch allen Anforderungen gewachsen, die im musikalischen Drama sonst noch an das Können des Musikers gestellt werden. Die Notenbeispiele, die bei der Behandlung der einzelnen Werke gegeben werden, lassen bei aller Kürze schon erkennen, daß auf S. Wagners musikalischer Farbenpalette kein Farbenton fehlt, den der musikalische Dramatiker braucht, um seinen Handlungen die rechte Farbenstimmung und seinen Gestalten die jeder einzelnen zukommende höchste Ausdrucksfähigkeit, sei es im Guten oder im Bösen, im Lichten oder im

Dunkeln, im Feierlichen oder im Fratzenhaften, im Milden oder im Gewaltigen, zu geben und durch das Mittel der Musik ihr inneres Wesen durch ihr Äußeres hindurchleuchten zu lassen. In diesem Betracht sei hier noch darauf hingedeutet, wie es S. Wagner gelingt, auch solche Personen, denen unsere Zuneigung nicht von vornherein gehören kann, musikalisch so zu uns sprechen zu lassen, daß wir es lernen, sie gerecht zu beurteilen, sie zu verstehen und mit ihnen zu fühlen. Da ist der durch den Andreasnachtzauber zu Walburg geführte Konrad in „Bruder Lustig". Der Hörer sieht ihn zum erstenmal am Tage seiner Hochzeit mit Walburg und empfindet sein, wenn auch nicht völlig eignem Entschlusse entstammendes, Eindringen in die tief verborgene, zarte Neigung, die Walburg zu dem „Bruder Lustig" Heinrich zieht, als ein grausames Zerstören aufkeimender Zukunftshoffnungen; er wird also nicht geneigt sein, Konrad mit besonders freundlichem Erwarten in den Kreis der handelnden Personen aufzunehmen. Nun ertönen aber, als die Jungvermählten nach Abzug der Gäste zu erster Zwiesprache sich finden und Konrad voll männlicher Würde um ihre Huld werbend zu Walburg spricht, seine beiden Themen (Nr. 59/60) und beleuchten sein Inneres besser, als Hunderte von Worten es könnten. Wir empfinden sogleich, diese Musik eignet nur einem Mann, der trotz seiner herrisch gewaltsamen Art, wie sie gleich darauf zu Tage tritt, doch zarter und edler Regungen fähig und unserer Anteilnahme an seinem unverschuldeten Geschick und der schmerzlichen Schicksalstäuschung, die ihm zu teil wird, wert ist. Sein Verhalten am Schluß des Werks, wo er seinen verletzten Stolz überwindet und mit edlem Anstand verzichtend zur Seite tritt, ist also keine überraschende, unwahrscheinliche Wendung, sondern nur die natürliche Folgerung seiner dank der Musik schon hier sich uns enthüllenden Wesensart. Ähnliches gilt vom Kaiser Alexios („Sonnenflammen", Nr. 30, 51—54) und vom Polenführer Jaroslaw („Heidenkönig", Nr. 55, 57) und den ihnen vom Musiker zugeteilten Themen. Entschleiert hier die wahrste aller Künste, die Musik, uns das Herz der handelnden Personen durch ihre anderes vermuten lassende Außenseite hindurch, so entspricht es dem Wesen der Musik nicht minder, hinwiederum über solche Szenen, die in allzu getreuer Wirklichkeitsnachahmung der Darstellung auf der Bühne widerstreben

können, den verklärenden Schimmer zu breiten, wie ihn nur große und echte Musik zu spenden vermag. Dafür geben die Verführungsszenen, die in einigen Werken S. Wagners enthalten sind, treffliche Belege. Aus ihnen möge an der Hand der Klavierauszüge („Kobold", S. 215ff., „Sternengebot", S. 62—72, „Sonnenflammen", S. 80ff., „Heidenkönig", S. 208ff.) entnommen werden, wie trotz ihrer Sättigung mit höchstem Stimmungsreiz, trotz allem Schwelgen in leidenschaftlicher Melodik doch das Peinliche, das solchen Szenen im Wortdrama zumeist anhaftet, dank der Mitwirkung der Musik und gerade dieser Musik vermieden ist.

Eben diese Szenen zeigen den Musiker S. Wagner auch in anderer Hinsicht noch auf besonderer Höhe. Einmal ist es die Kunst der Modulation und zwar der durch das Drama bedingten Tonartenwahl und -folge, die zu bewundern sie uns Gelegenheit bieten, und dann tritt in der Thematik dieser Szenen ein Vorzug der S. Wagnerschen Musik besonders hervor, dessen wir schon gedachten, nämlich der weite Atem seiner Themen, der in gesunder Kraft sich spannende große Bogen sowohl des einzelnen Themas als auch des gesamten musikalischen Aufbaus ganzer Szenen oder Szenenteile. Wie sich z. B. in der angeführten Szene zwischen der leidenschaftlichen Römerin Julia und Helferich (aus „Sternengebot") zu Beginn die Tonarten den zögernd tastenden Fragen Julias anschmiegen, wie sich ihrem unruhigen Wechsel mit der zunehmenden Leidenschaftlichkeit Julias schließlich die Haupttonart E dur mit allen ihren menschlicher Liebesleidenschaft so gut angepaßten sinnlichen Klangreizen entschwingt und auf lange hinaus behauptet, das ist ebenso meisterhaft, wie der jähe Abschluß mit seinem alle Leidenschaft einem Wassersturz gleich auslöschenden Ausweichen nach C dur (Kl.-A. S. 72 Zeile I). Und von gleicher Meisterschaft zeugt in derselben Szene der weitgespannte Bogen im melodischen Aufbau, der von den Themen zarten Entgegenkommens (Nr. 24) und Liebesgetändels (Nr. 41) seinen Ausgang nimmt, welche die Figur des Liebesnetzes (Nr. 42) verbrämt, und der schließlich seine machtvolle Bekrönung in dem breit sich entfaltenden und steigernden Thema der vollen Liebeshingabe (Nr. 23) findet.

Der weite Atem tritt in der Melodik S. Wagners auch sonst im einzelnen vielfach hervor, ja er fällt unter den Musikern der heutigen

Zeit hierdurch geradezu auf. Als ein besonders schönes Beispiel hierfür ist uns immer das Thema Reinharts („Herzog Wildfang", Nr. 28) erschienen, das seine blühend schöne melodische Linie über volle 40 Takte hin entwickelt. Es zeigt zugleich, wie auch diese Eigenschaft dramatischen Erfordernissen sich dienstbar erweist. Denn nicht nur konnte Reinharts edle Männlichkeit musikalisch nicht besser getroffen werden, sondern es wird gleichzeitig auch die Wichtigkeit dieser gleichwohl erst so spät und dann so selten auftretenden Figur durch diese eindrucksvolle Bedeutsamkeit seines musikalischen Themas aufs glücklichste betont. Geht nun, wie bei S. Wagner nicht selten, solche urgesunde melodische Zeugungskraft einen Bund mit natürlicher Anmut und schlichter Innigkeit ein, so entstehen Gebilde von unnachahmlichem Zauber, wie z. B. das Thema Katherlieschens („Hütchen", Nr. 1).

Der weite melodische Atem ist aber auch das Entscheidende für die Behandlung der dramatischen Wechselrede und für S. Wagners Kunst, den rein sprachlichen Ausdruck gleichsam unmerklich zum melodischen Ausdruck zu steigern und so „die Melodie ganz von selbst aus der Rede entstehen zu lassen"[1]). Er kann hier um so freier gestalten, als ihn keine Rücksicht auf die von einem Andern geschaffene Wortunterlage behindert, diese sich ihm vielmehr einesteils schon von vornherein unter dem Einfluß der mitgestaltenden Musik formte; andernteils ergibt ein Vergleich zwischen Textbuch und Partitur, daß S. Wagner beim Komponieren die Dichtung in Einzelheiten zu ändern sich nicht scheut, so daß auch der sprachliche Teil erst bei der Vertonung die endgültige Fassung erhält. Durch die so erreichte innigste Verschmelzung von Wort und Ton, von Gedanke und Melodie wird nicht zuletzt die von den Sängern geschätzte gute Sangbarkeit ihrer Rollen in S. Wagners Werken bedingt. Diese wird dann weiter noch durch die durchsichtige, wohlklingende und nirgends überladene Instrumentation seiner Partituren unterstützt. Das Eindringen in die technischen Einzelheiten seiner ungesuchten und doch höchst kunstvollen Orchestrierung sei als eine Aufgabe, deren Lösung in der heutigen Zeit der bis zum Selbstzweck gesteigerten orchestralen Tüftelei besonders reizen

[1]) R. Wagner, Ges. Schriften IV S. 396.

müßte, getrost einem Fachmann überlassen, und auch dieser wird damit zu warten haben, bis es einmal möglich ist, alle Werke S. Wagners in vollständiger orchestraler und gesanglicher Darbietung von der Bühne her zu hören, und nicht mehr das dem Auge und dem inneren Ohr sich darbietende Partiturbild allein einen notdürftigen Ersatz für das lebensvolle Kunstwerk selbst abgeben muß, statt das Erlebnis der szenischen Vorführung durch vorangegangene oder nachfolgende Kunsteinsicht zu vertiefen. Nur eine beiläufige Bemerkung sei darum hierzu noch gestattet. Ist es nicht, als ob die ganze Waldhorn-Romantik aus unserm herrlichen „Freischütz" wieder lebendig würde, wenn in der Ouvertüre zum „Bärenhäuter" Hansens Hornruf (Kl.-A. S. 6—7) in die Welt hinausfragt? Oder wenn des greisen Ekhart Weise („Kobold", Kl.-A. S. 258) den deutschen Wald durchzieht? Und doch ist nicht der leiseste Anklang in der melodischen Linie festzustellen; es ist die Seele des Waldhorns selbst, die der seiner ganzen Anlage nach orchestral empfindende Künstler hier unmittelbar zum Tönen bringt, und diese Empfindung ist es, die in uns beim Hören dieser Stellen eine Brücke hinüber zu Webers verwandter deutscher Kunst schlägt. Auch sonst fehlt es nicht an inneren Beziehungen zwischen beiden Meistern. Solche sind in der Romantik ihrer Stoffe wie in den volkstümlichen Zügen und dem Melodienreichtum ihrer Musik unschwer zu erkennen. So grunddeutsch aber beider Wesen uns anmutet, so bemerkenswert ist auch eine beiden zuweilen eigene, an italienische Melodik erinnernde feurige Beschwingtheit ihrer Melodiebildung. Ist diese Erscheinung bei Weber häufiger und zeitlich wohl ohne weiteres aus der damaligen Bedeutung der italienischen Oper zu erklären, so müssen wir bei S. Wagner angesichts einer Melodik wie der in den Beispielen Nr. 77 zu „Schwarzschwanenreich" oder Nr. 21 zum „Friedensengel" schon auf Beziehungen persönlicher Art schließen. So könnten sein seit früher Kindheit alljährlich wiederholter Aufenthalt in Italien und seine sich daraus ableitende Vertrautheit mit italienischem Volkstum und italienischer Sangesfreudigkeit sehr wohl in dieser Richtung gewirkt haben. Wie dem aber auch sei, gewiß ist, daß bei Weber sowohl wie bei S. Wagner in keinem Falle eine Nachahmung fremdländischer Musik vorliegt, sondern es sind ihnen höchstens einzelne befruchtende Keime hier und da einmal wie Blütenstaub von einem

farbenleuchtenden Falter in die schwellenden Blumenkelche ihrer der Formung harrenden Melodik getragen worden, und es hat sich so südländischer melodischer Fluß deutscher Eigenart vermählt. S. Wagner ist aber auch der Enkel Franz Liszts, und es ist nur natürlich, daß seiner Künstlernatur auf dem geraden Wege der Abstammung mit dem Blut und Geist jenes großen und edlen Künstlers auch Keime einer melodiebildenden Kraft von der feurig schwungvollen Art und dem hohen sinnlichen Klangreiz zugeflossen sind, wie wir sie in den Werken Liszts so häufig wirksam finden. Aber auch hier laufen die Fäden einer inneren Verwandtschaft nicht in bloßer äußerlicher Nachahmung zusammen, und ebensowenig ist dies in dem künstlerischen Abhängigkeitsverhältnis zu seinem großen Vater der Fall. Was da eilige Zeitungskritik von Anklängen oder gar Entlehnungen ihren geduldigen Lesern zu erzählen pflegt, erweckt, so oft es auch wiederholt und so gedankenlos es nachgesprochen wird, nur falsche Vorstellungen und hält vor einer Prüfung an der Hand der Notenbelege nicht Stich. Der Leser mache diese Probe selbst! Er findet weiterhin alle wichtigen musikalischen Bausteine der Partituren S. Wagners in den Notenbeispielen zu den einzelnen Werken mitgeteilt. Es dürfte nicht gelingen, auch nur ein Thema zu bezeichnen, das der Sohn vom Vater entlehnt hätte, sofern man nicht etwa in der Verkennung aller berechtigten Zusammenhänge z. B. jede Aneinanderreihung chromatischer Tonfolgen in Aufwärtsbewegung (so z. B. die in Beispiel 19 zum „Kobold") als „Tristan"-Entlehnung anzusehen geneigt ist. Es liegt nun aber im Wesen der Musik ganz allgemein begründet, daß ihre Ausdrucksformen zur Gleichwegigkeit neigen, sobald es ihr obliegt, verwandte Empfindungsgehalte auszudrücken. Das gehört in das Gebiet der musikalischen Ausdrucksparallelen, das Hans von Wolzogen in seinem Buche „Musikalisch-dramatische Parallelen"[1]) im Hinblick auf solche Erscheinungen in R. Wagners Werken am umfassendsten behandelt hat. Auch in der älteren Musik weist er derartiges nach, so in Mozarts „Titus" und bei Weber, und zeigt, wie Parallelen solcher Art das Schaffen R. Wagners mit dem von Weber und Liszt verbinden. Überall aber handelt es sich dabei nur

[1]) Leipzig 1906, bei Breitkopf & Härtel.

um ähnliche, nicht um notengetreu gleiche musikalische Bildungen und nicht um bewußte Nachahmungen oder beabsichtigte Zitate. In einer solchen gemeinsamen Ausdrucksabsicht dürfte auch der und jener Anklang in S. Wagners Werken seine einfache Erklärung finden. Es besteht weiter auch der ganz natürliche Zusammenhang, daß S. Wagner ebenso wie jeder andere heute schaffende Musiker in der Anwendung der Kunstmittel, in der Art der Stimmführung, der Modulation, der Harmonisation und der Instrumentierung von R. Wagner gelernt hat. So ist es von je gewesen; immer wenn ein Großer der Musik neue Bahnen gewiesen, hat er die Ausdrucksmittel der Mit- und Nachwelt beeinflußt, und es wäre unnatürlich, wenn allein der Sohn sich diesem Einfluß der Kunst des Vaters entziehen sollte. S. Wagner spricht aber melodisch und thematisch völlig seine eigne Sprache, die keiner vor ihm sprach und keiner neben ihm spricht, und er verfügt, sei es daß er uns kurze plastische Motive oder breiter ausgesponnene Themen bietet, über einen Wortschatz, will sagen über eine Fülle melodischer Bildungen von ganz persönlicher Prägung, wie sie in diesem Reichtum nur ganz ursprünglichen Begabungen zu Gebote steht, wie sie aber der dramatische Musiker, der sein Kunstwerk nicht wie der Symphoniker auf einigen wenigen Themen aufbaut, besitzen muß, um Motive zu bilden, die uns als rechte Gefühlswegweiser überall durch sein Werk leiten. Das untrennbare Miteinander von Stoff und Musik bei S. Wagner, das Herauswachsen seiner Musik aus dem dramatischen Vorgang ist es, was den Sohn auch in musikalischer Beziehung zum Jünger seines großen Vaters macht, nicht aber sein gelegentliches, übrigens seltenes Einlenken in den musikalischen Stil seines Vaters. Das besagt ebensowenig wie etwa szenische Parallelen, die hier und da durch den Stoff notwendig hervorgerufen werden. Beides entspringt nicht einem Anlehnungsbedürfnis, also einer Schwäche, sondern ist ein Beweis für künstlerische Folgerichtigkeit und Selbstbewußtsein.

Aus diesem Verhältnis seiner Musik zum Drama, nämlich aus ihrem Bedingtsein durch die Szene und Handlung, hat S. Wagner nun noch eine Folgerung gezogen, wie, wenigstens in so ausgesprochenem Maße, keiner vor ihm.

Der dramatische Musiker muß bei der Prägung eines eine bestimmte

Erscheinung oder Vorstellung widerspiegelnden Tongebildes, also eines „Leitmotivs", darauf bedacht sein, dieses so wesenausschöpfend, wie ihm nur immer möglich, und darum auch — seine ausreichende Kraft vorausgesetzt — so plastisch und für den Hörer eindrucksam zu gestalten, als mit den Mitteln der Musik nur denkbar. Er muß es um so schärfer umreißen, je mehr sein Gegenstand zugleich den Begriff einer ganzen Gattung verkörpert, und es bedeutet von nun an für den schaffenden Künstler wie für den aufmerksamen Hörer die ein für allemal feststehende musikalische Verkörperung jener Erscheinung. Das gilt folgerichtig nicht nur für ihre Wiederkehr im gleichen Werk, sondern auch in allen späteren Werken des Künstlers. Denn mit der Prägung eines neuen Motivs für den gleichen Gegenstand würde der Künstler entweder eingestehen, daß die erste dessen Wesen nicht erschöpfte, oder er würde statt des dramatisch Notwendigen seine eigne Kunstfertigkeit in der Erfindung neuer Themen für denselben Vorwurf zu zeigen gesonnen sein. Hier konnte es für S. Wagner kein Schwanken und keinen Zweifel geben, und so verwendet er eine Reihe von Themen nicht nur in dem Werk, in welchem sie zuerst auftreten, sondern gelegentlich auch in denjenigen späteren Werken, welche Beziehungen zum gleichen Gegenstand oder Begriff enthalten. Da ist z. B. das Bauern-Motiv aus dem „Bärenhäuter" (Nr. 59) mit seinen festen, stampfenden Vierteln, der steifnackigen Quinte als Baß und der behaglich derben Lustigkeit seiner Sechzehntelgänge. Wenn nun im „Kobold" (Kl.-A. S. 226 f.) die Gräfin naserümpfend zu den gleichen, und zwar notengetreu gleichen Klängen ein Dasein in bäuerlicher Umgebung von sich weist, oder wenn in „Schwarzschwanenreich" (Kl.-A. S. 98) Hulda den ihr mit der Hacke über der Schulter entgegentretenden Oswald verwundert im Melos dieses Themas nach seiner Wandlung aus einem Soldaten in einen Bauersmann fragt oder wenn endlich der byzantinische Höfling Gomella in „Sonnenflammen" (Kl.-A. S. 209) über das bäuerliche Leben bei den Kühen, Gänsen, Schafen und Schweinen spottet, so ruft jenes „Bärenhäuter"-Motiv dem Hörer, der die Bauern im „Bärenhäuter" ja recht gründlich kennen gelernt hat, sogleich die gesamten Empfindungen, die er von bäuerlichem Wesen dort empfing, blitzartig in die Erinnerung zurück und dient so dem dramatischen Erfordernis an der neuen Stelle nicht nur viel besser und

anschaulicher als etwa eine neu erfundene bäuerliche Begleitungsmusik, sondern es trägt auch wesentlich zur erwünschten Knappheit und Kräftigung der Wechselrede usw. bei. — Noch ein zweites Beispiel möge den Sachverhalt erläutern! Der eben genannte Gomella ist kein Freund der deutschen Kreuzritter, die er im Auftrag seines Herrn, des Kaisers Alexios, zu begrüßen hat. Kaum ist er wieder allein, so bricht er in die Worte aus:

„Ich hasse diese blonde Treuherzigkeit!
Blöder Mut! Die Schlingel!
Die fürchten Tod und Teufel nicht!"

Dazu bringt das Orchester einen knapp aneinander gefügten förmlichen Reigen von Motiven, die dem Hörer sämtlich aus früheren Werken, wo sie deutsches Wesen beleuchten halfen, bekannt sind, und die sich nun hier mit klarster Deutlichkeit aus einer durchsichtigen instrumentalen Begleitung herausheben (Kl.-A. S. 72). Den blöden Mut der Deutschen — blöd ist er nur für den byzantinischen Schwätzer und Feigling Gomella! — kennen wir von „Bruder Lustig" her, und Heinrichs treuherzig fröhliches Bruder Lustig-Motiv (Nr. 2a) läßt uns nun in aller fremdartig schwülen Stimmung des Kaiserhofes von Byzanz, Gomellas Haß zum Trotz, sogleich von Herzen froh werden. Es wird abgelöst von Banadietrichs Trotz-Motiv (Nr. 3), das uns an dieses Helden bis zur Selbstvernichtung trotzigen Mut erinnert; ihm folgt flugs des Thema von des Bruders Lustig Keckheit (Nr. 3), und eine Wiederholung von Banadietrichs Trotz-Motiv, mit des Teufels Droh-Motiv („Bärenhäuter", Nr. 8b) als Kontrapunkt, schließt den Reigen. Da sehen wir das deutsche Rittertum in seiner sonnigen und in seiner wilden Kraft mit ein paar meisterhaften Strichen musikalisch vor uns hingestellt und den unheimlichsten aller seiner Feinde, den Teufel, gleich dazu, und wie Banadietrich mit dem und dem Gevatter Tod umging, wissen wir! — In ähnlicher Weise verwendet S. Wagner noch einige andere Teufels-Motive („Bärenhäuter", Nr. 7, 8, 25). Des Teufels Wesen ist ja mit seinem Droh-Motiv nicht erschöpft, sondern es müssen an geeigneten Stellen auch seine freundlicheren Züge musikalische Blitzlichter auf die Handlung werfen. Das Hölle-Motiv („Bärenhäuter", Nr. 10), das recht oft und meist in Ge-

meinschaft mit den Teufels-Motiven in den späteren Werken erscheint, verbreitet überall die Stimmung seiner Ursprungswelt; es muß aber im Munde des losen Spötters Balthasar („Friedensengel", Kl.-A. S. 100 und 172) auch bei der Schilderung von seinen Eheschicksalen mittun! Wie Hölle und Teufel im „Bärenhäuter", so hat das Hexen- und Zauberwesen in „Bruder Lustig" seine gattungsmäßige Vertonung gefunden. Dementsprechend erscheinen denn auch die Andreasnacht-Motive und die der Hexe Urme (Nr. 25, 26, 32, 45, 41) in den späteren Werken zur gegebenen Zeit hier und da wieder, ebenso die im „Kobold" zuerst auftretenden Motive, die jener unglücklichen Kinderseelen Treiben und Erlösungssehnen malen („Kobold", Nr. 3, 5, 6). Auch das Thema vom Gottesgnadentum aus „Herzog Wildfang" (Nr. 1) gehört zu den wesenausschöpfenden Bildungen, die in späteren Werken häufig eine bedeutsame Wiederverwendung erfahren.

Der Leser findet nähere Hinweise über diese und alle sonst noch vereinzelt wieder verwendeten Motive in den Abschnitten über die Musik der einzelnen Werke. Die soeben eingehender behandelten Beispiele haben aber schon zur Genüge erkennen lassen, daß es sich hier um etwas ganz Anderes als etwa um den Ausfluß einer bloßen Künstlerlaune handelt, wie sie in früheren Zeiten gelegentlich wohl einmal musikalische Zitate anbrachte. Erst R. Wagner betrat mit seinem Tristan-Zitat in den „Meistersingern" und den Schwanharmonien aus „Lohengrin", die in „Parsifal" den sterbenden Schwan umklingen, den neuen Weg, den nun S. Wagner kraftvoll und bewußt weiter beschritt. Erfindungsarmut war es wahrlich nicht, die ihn zur Anwendung dieses feinen und wirkungsvollen Kunstmittels veranlaßte; gegen diesen Verdacht schützt ihn die Themenfülle seiner Werke.

Neben diesen notengetreuen, einer bewußten Absicht entspringenden Wiederholungen früherer Themen trifft man bei S. Wagner auch auf bloße Ausdrucksparallelen von der vorher erörterten Art. Es wäre z. B. ohne jede unmittelbare Beziehung und läge nicht im dramatischen Bedürfnis, daß der Hörer bei der Totenklage der heidnischen Preußinnen („Heidenkönig", Kl.-A. S. 7—8) oder angesichts der Heftigkeit, mit der die ehebetrogene Kaiserin Irene die unschuldige Iris schilt („Sonnenflammen", Kl.-A. S. 59), an Verenas

leidenschaftliches Schmerzempfinden („Kobold", Kl.-A. S. 29—30, 78—79, 288—289) erinnert würde, das ihrem trostlosen Verhältnis zur eignen harten Mutter gilt. Gleichwohl zeigen sich an allen diesen Stellen verwandte melodische Bildungen („Kobold" Nr. 22b, „Sonnenflammen" Nr. 36, „Heidenkönig" Nr. 7). Sie sind alle der Ausdruck für das dem Zuständlichen an allen drei Stellen gemeinsame heftige Schmerzempfinden. Die Wiederkehr eines ähnlichen, nicht gleichen melodischen Gebildes dient aber hier nicht dem Zwecke, auf dem Wege der Erinnerung an Früheres verwandte Empfindungen auszulösen, sondern sie tritt an jeder Stelle ganz unabhängig von den gleichartigen Fällen und ohne bewußte Absicht des Künstlers ein, vielmehr nur, weil dieser bei der Untermalung einer ähnlichen Empfindung unwillkürlich in ähnliche Linien mündet und zu verwandten Farben greift. Auf einige weitere Ausdrucksparallelen dieser Art wird der Leser an gegebener Stelle Hinweise finden; darüber hinaus noch zahlreichere mit dem eigenen Ohr zu entdecken, die Freude sei ihm nicht verkümmert! Nur eines der köstlichsten Beispiele sei hier noch angefügt. Das Luisel im „Bärenhäuter" und das Katherlieschen im „Hütchen" sind eng verwandte Gestalten; sie sind beide Vertreterinnen lieblichster mädchenhafter Herzensreinheit und erfüllen ihre dramatische Aufgabe gerade dank dieser Eigenschaft. Ein vergleichender Blick auf zwei ihrer persönlichen Themen („Bärenhäuter" Nr. 81 und „Hütchen" Nr. 1) zeigt uns nun, wie diese ihre Wesensverwandtschaft im Herzen des Dichters, der die Gestalten erfand, auch an ihrem musikalischen Kleid weben half: aus dem ersten Teil des Themas der Luise (Takt 1—4), der notengetreu umgeformt wurde, entblühte das ganze entzückende Gebilde, das gleich einer zarten Krone über Katherlieschens Haupt schwebt.

Mit dem Hinweis auf diese feine, für das Schaffen S. Wagners bedeutsame Beziehung zwischen den weiblichen Hauptgestalten seiner beiden reinen Märchendichtungen sei der allgemeine Umriß seiner künstlerischen Wesensart beschlossen. Gerade diese beiden Werke zeigen aber in nicht minderem Grade als alle zwischen ihnen liegenden anders gearteten, daß es nicht angeht, S. Wagner etwa als bloßen „Märchen-

komponisten" wohl anzuerkennen, zugleich aber auch abzutun. Denn gleichviel ob seine Stoffe in reinem Märchengewande vor uns treten oder ob das Märchenhafte nur den Untergrund zu ihrem dramatischen Aufbau liefert oder ob es endlich auch ganz fehlt, S. Wagners Kunst bietet uns überall und immer echteste Menschendarstellung, bei der die eigentliche dramatische Handlung verinnerlicht, d. h. in die Seele der Handelnden gelegt wird und das Reinmenschliche durch alle Buntheit der Bühnenvorgänge zu sinnfälligem Ausdruck gelangt. Es ist zwar bequem, mit einem Schlagwort solchergestalt sich die Mühe tieferen Eindringens in eine Künstlererscheinung von so ungewohnter Ursprünglichkeit zu ersparen und seinen Lesern nicht nur das gleiche oberflächliche Verfahren nahezulegen, sondern vor ihnen sich zugleich auch noch mit dem Anschein eines über alle Einseitigkeit erhabenen Kunstrichtertums zu brüsten. Aber damit geschieht einem so vollwertigen Künstlertum, wie S. Wagner es in stolzer Bescheidenheit vertritt, bitter unrecht. Sein Stolz wurzelt in dem sicheren Bewußtsein von der Gesundheit und Kraft seiner Kunst, seine Bescheidenheit entspringt der Achtung vor der hohen Würde unserer deutschen Kunst und ihrer großen Meister. „Von meinem Vater," so ließ sich S. Wagner einst vernehmen[1]), „muß man lernen: Stil, Deklamation, Instrumentation, Knappheit, dramatischen Aufbau. Wohlgemerkt aber sich hüten, je auf den Kothurn zu steigen; sonst werden wir jammervolle Epigonen." Wenn einer unter den heute Schaffenden die Lehren Richard Wagners beherzigt hat, so ist es Siegfried Wagner. Zum Unterschied von den Wagner-Epigonen, die sich nur wagnerisch gebärden, die es ihrem Meister nur in äußeren Dingen gleich-, wenn nicht gar zuvorzutun sich mühten, gebärdet sich Siegfried Wagner nicht wagnerisch, er ist es aber von innen heraus, und seine künstlerische Überzeugung erwuchs ihm aus der Ursprünglichkeit seiner Begabung, die ihn davor bewahrte, ein bloßer Epigone zu werden. Von einem solchen hat er nichts an sich. Im Gegenteil! Sein Stoffgebiet umschrieb er, wie wir sahen, sich selbst aus eigner Kraft, und seine Stoffe sind von so ausgeprägter Eigenart, wie niemand vor oder neben ihm sie fand; er meistert sie aber auch dramatisch und sprachlich nach seiner,

[1]) L. Karpath, S. Wagner als Mensch und Künstler, Leipzig (S. 35).

nur ihm eignen Weise, und seine Musik wandelt Bahnen, die einzig durch die Erfordernisse dieser Stoffe und die Persönlichkeit ihres Schöpfers vorgeschrieben werden. So geht er gradsinnig und ehrlich seinen Weg als selbständiger und einzigartiger Künstler und in beharrlicher Treue gegen sich selbst.

Das im besondern Sinne Deutsche seines Künstlertums aber tritt außer in seiner Schlichtheit und Ehrlichkeit im weiteren auch in der Selbstlosigkeit zutage, mit der er seine Kunst um ihrer selbst willen übt und mit der er hinter seinen Werken zurücktritt. Wenn auch nicht gleichgültig gegen den Beifall und die Anerkennung verständnisvoller Zeitgenossen, so doch unbekümmert darum, wann seine Zeit einmal kommt, wann einmal seine Werke breite und tiefe Wirkungsmöglichkeit auf allen deutschen Bühnen und damit unzweifelhaft die ihnen gebührende Stellung und Würdigung erlangen werden, schafft er, unbeirrbar treu gegen sich selbst, so wie ihn sein Genius heißt, lediglich um der Reinheit und Würde der deutschen Kunst willen und, gleich seinem großen Vater,

im Vertrauen auf den deutschen Geist.

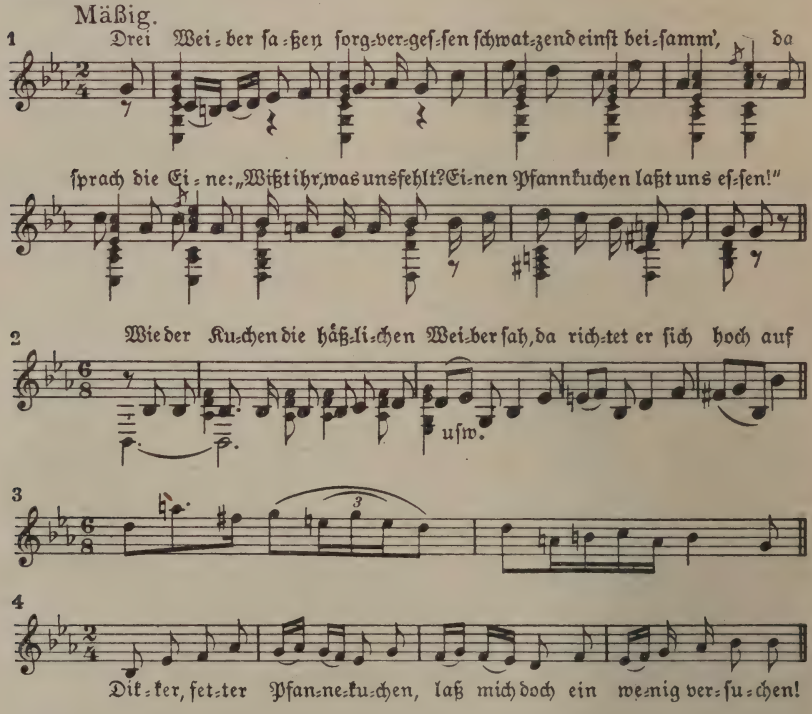
* * *

Unser Bild von S. Wagners Schaffen wäre unvollständig, wenn wir nicht auch seiner kleineren Werke gedächten. Ihre Zahl ist bisher äußerst gering. Seine künstlerische Kraft in Kleinigkeiten, etwa in Klavierstücken nach Art der von den „Nachklassikern" so gern halbdutzendweise auf den Markt gebrachten „Intermezzi", „Kaprizzios" und dergleichen notgetauften Musenkindern zu verzetteln, widerspricht seiner Wesensart. Erst im Jahre 1913, nachdem die ersten acht großen, dreiaktigen Bühnenschöpfungen vollendet vorlagen, erschienen, einem Aufatmen nach glücklich bewältigter riesiger Arbeitsleistung vergleichbar, zwei kleinere Kompositionen, nämlich ein Konzertstück für Flöte und das dem Freunde Franz Stassen gewidmete „Märchen vom dicken fetten Pfannekuchen" für Bariton- oder Altsolo, beide mit Orchesterbegleitung[1]).

Die im Tone einer humoristischen Ballade gehaltene Mär vom Pfannekuchen, den drei häßliche Weiber für sich backen, der aber nach

[1]) Verlag C. Gießel, Bayreuth.

glücklicher Flucht vor jenen und vor allerhand nach ihm lüsternen Getier querfeldein rollend sein freiwilliges Ende in den Mündlein von drei hungrigen verirrten Kindern findet, ist von S. Wagner, der sie den „Deutschen Märchen seit Grimm“[1]) entnahm, in leichte Verse gegossen und die im behaglichen Erzählerton gehaltene Singstimme mit einer durchsichtigen Musik für kleines Orchester untermalt worden. Die melodischen Bestandteile, die im Laufe des Stücks noch weiter entwickelt werden, sind in den nachstehenden vier Beispielen enthalten.

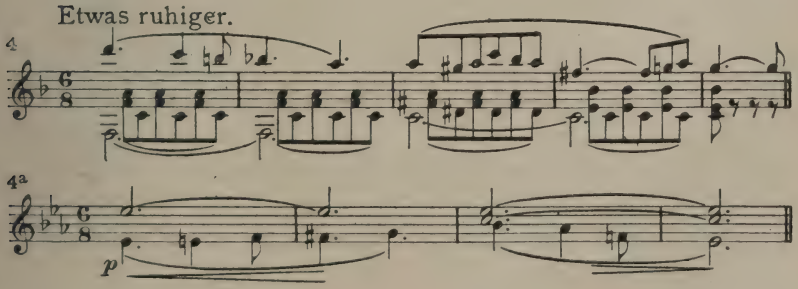


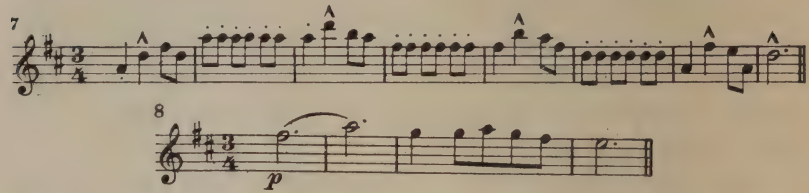

Ein rollender Sechzehntelschleifer von wechselnder Formung malt sehr hübsch den eiligen Lauf des kollernden Pfannkuchens und mündet dann, unter fortgesetztem „kantapper“ der Singstimme, immer in den Hopser des Beispiels 3. Das Beispiel 4, in C dur und ruhigem Zeit-

[1]) Jena 1912, S. 176.

maß vom Streichquartett angestimmt (Kl.-A. S. 15), umspielt dann fein und lieblich die hungernden Kindlein, Beispiel 1 in der gleichen freundlichen Tonart leitet schließlich die Lösung, nämlich das großmütige Ende des kugelrunden und schmackhaften Gesellen ein, und fröhlich kantappert das freundliche Stück dem Schlusse zu. —

Entfernte S. Wagner sich mit diesem Werk nicht aus dem ihm so wohl vertrauten Bereiche des Märchens, so wollen die beiden reinen Instrumentalwerke, die seit 1913 erschienen sind, lediglich vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet sein. Das schon erwähnte Konzertstück für Flöte und kleines Orchester (in F dur) ist einsätzig und benutzt als thematische Bausteine u. a. eine Reihe von Motiven, die auch im „Friedensengel" Verwendung finden. Das Soloinstrument ist sehr fein flötenmäßig behandelt, und die Reize des Flötentons kommen an und für sich sowie gegenüber dem durchsichtig gehaltenen Orchester (2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörner, Pauke und Streichquintett) gut zur Geltung. Gleich der Anfang gibt davon Zeugnis. Auf Pizzikato-Akkorde der Streicher antwortet neckisch die Flöte (1) zunächst immer nur mit dem Ansatz zum Beispiel 42 aus dem „Friedensengel" (vgl. dort), bis dieses endlich ganz erscheint (in D moll) und dann rasch in das Thema 2 (Nr. 51 ebendaher) einmündet. Diese Motive heften sich im „Friedensengel" an die Person des kecken, ewig verliebten Reinhold, und bald erscheint nun hier auch das Thema seiner Eitelkeit (vgl. dort Nr. 53a) als Thema Nr. 3. Das Spiel der drei munteren Weisen füllt in reizvollen Modulationen den ersten Abschnitt. Dann folgt in ruhigerem Zeitmaß ein Gesangsthema (4), dem sich in Gegenbewegung seine eigne Umkehrung 4a einfügt.



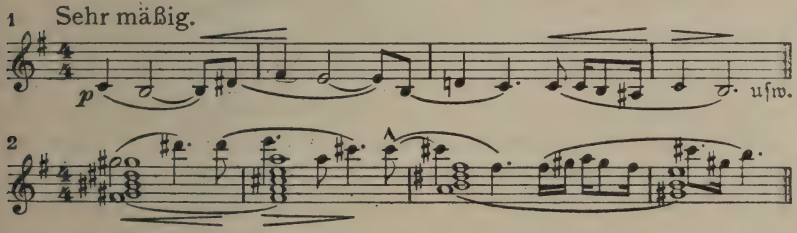



Mit der Wiederbelebung des Zeitmaßes kehren die Motive 3 und 1 zurück. Letzteres führt in einer Steigerung den Wiedereintritt des Themas 2 herbei, worauf unter längeren Trillern des Soloinstruments und unter Wechsel von Tonart und Takt nun in hellem D dur ($^3/_4$) ein neues Thema (5), es ist der Polterabendtanz aus dem „Friedensengel" (vgl. dort Nr. 31), sich ankündigt. Die Soloflöte aber bringt nach dieser spannenden Vorbereitung das dem gleichen Werk (vgl. dort Nr. 23) entstammende, entzückend anmutige Menuett (6). Später schließen sich die echt flötenmäßige Fortsetzung (7) und ein weiteres kurzes Gesangsthema (8) an. Der Durchführungsteil verwendet, unter unausgesetztem Wechsel des Taktes ($^3/_4$ und $^6/_8$), das gesamte thematische Rüstzeug. Mit zunehmender Beruhigung des Zeitmaßes erhält schließlich der $^6/_8$-Takt wieder die Herrschaft, und nun beginnt ein reizvolles Hin und Her zwischen der Soloflöte einerseits, der Sologeige, dem Horn und den Holzbläsern wechselweise andrerseits über dem Thema 3 und Ableitungen daraus mit schwebenden Trillern dazwischen und geheimnisvollen Modulationen über entlegene Moll-Tonarten, bis endlich mit dem Gesangsthema 4 eine freiere Stimmung eintritt und schließlich die Hörner mit dem Thema 7 in draufgängerischem Forte den Bann endgültig brechen. In sanfter Beschaulichkeit ergeht sich nun die Flöte über dem Thema 4 und seiner Umkehrung; wie im Traum klingt noch einmal das Menuett (6) an. Dann führt Thema 1 wie im Anfang des Werks mit spannenden Wiederholungen seines ersten Takts nun aber nicht den Eintritt des Themas 2 wie dort, sondern den sanft in F dur verklingenden Schluß herbei.

Das Konzertstück bietet dem Solisten keinen Tummelplatz für blendende Fingerfertigkeit. Bei seiner vollwertigen thematischen Grundlage kann es vielmehr auf alle dem Zurschaustellen höchster Geläufigkeit dienenden Zutaten verzichten und ist doch dankbar für den Solisten und wirkungssicher.

Das Gleiche gilt von dem 1915 erschienenen Violinkonzert[1]). Gleichwohl verlangt auch dieses Werk vom Solisten den Einsatz einer sicheren, gereiften Kunst und vollste innerliche Anteilnahme, wenn anders sein seelischer Gehalt, der sich in den Stimmungsgegensätzen seiner breiteren Anlage und auch entsprechend der größeren Ausdrucksfähigkeit des Soloinstruments deutlicher als im Flötenkonzertstück ausprägt, erschöpfenden Ausdruck finden soll. Seine thematischen Baustoffe entstammen im wesentlichen der Tonwelt des Märchenspiels „An allem ist Hütchen schuld".

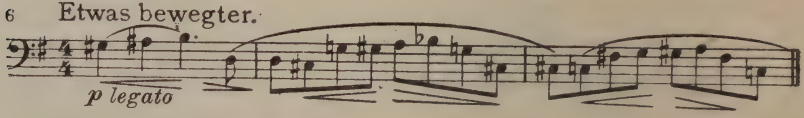
Nach einer kurzen Einleitung des Orchesters, in welcher Klarinette und Hoboe sich in zarter Klage ergehen, legt die Sologeige (in E moll) zuvörderst mit einer eigenen Gesangsmelodie (1) über dunkelgefärbten synkopierenden Orchesterakkorden die ernste Grundstimmung fest.




Sie erreicht in leidenschaftlicher Steigerung einen Höhepunkt, und nun antworten ihr die Orchestergeigen mit trostvollem Zuspruch; ihr Thema (2) nimmt zwei Oktaven höher die Sologeige wie in gläubigem Vertrauen auf und entlockt ihm dabei seine ganze klangliche Holdseligkeit. Dann schmiegt sie sich, dem Orchester Thema 1 überlassend, mit ausdrucksvollen Tonranken dem thematischen Fluß ein und ergreift erst später mit einem Thema voll gesteigerten Bangens (3) wieder die Führung. Mit ihm wird die Reihe der dem genannten Märchenspiel (vgl. dort Nr. 79) entstammenden Themen eröffnet. Es bricht nach einer raschen Steigerung ab, und mit einer Modulation nach G dur steigen nun freundlichere Bilder auf. Eine ruhige vollakkordige Fanfare der Hörner wird von Holzbläsertrillern, arpeggierenden Streichern und einer getragenen Begleitfigur der Kniegeigen umspielt, und zart singt die Sologeige ein Lied voll Zuversicht und Vertrauen

[1]) Verlag C. Gießel, Bayreuth.

dazu (4; „Hütchen“ Nr. 77). Wenn sie sich dann in langen, allmählich aufsteigenden Trillern ergeht, antwortet ihr in den Hörnern ein gesangreiches Thema (5) voll linder Schönheit („Hütchen“ Nr. 48). In seine melodisch reizvolle Weiterentwickelung durch die Sologeige kontrapunktieren die Kniegeigen das Trost-Thema (2) hinein. Doch die zuversichtliche Stimmung trübt sich wieder, und Thema 3 leitet zu einem fugierten Orchestersatz über, der, in den dunkeln Farben der tiefen Streicherlagen gehalten, sich über einem neuen Thema (6) aufbaut.




Mit einem Klageruf begrüßt die Sologeige dieses Spiel trüben Sinnens (6), schweigt dann und nimmt später mit dem gleichen Thema an dem fugierten Satz teil. Doch bald und immer vernehmlicher leuchtet das Trost-Thema (2) wieder auf. Es geht schließlich in das ernste Anfangsthema (1) über, aber dieses gewinnt nunmehr, von der Sologeige vereint mit den Holzbläsern und Orchestergeigen in höherer Lage durchgeführt, an Ausdrucksentschiedenheit. Thema 3 schließt sich ihm in leidenschaftlicher Steigerung an und strömt seine Kraft in einer schönen Modulation nach B dur aus. Nun ist von neuem eine sanftere Stimmung erreicht, die Themen 5 und 4 beherrschen wieder den Satz, und wenn die Sologeige auf dem zwei Takte lang gehaltenen $h^3$ in der Höhe verklingt, ruft ihr die Hoboe und dann die Flöte noch einmal das Trost-Thema (2) zu. So findet denn die Sologeige den Entschluß zu mutvollerer Weise und nach kurzen, gleichsam die Kraft erprobenden Ansätzen, entwickelt sich über Pizzikato-Akkorden des Orchesters ein straff rhythmisiertes Thema (7; „Hütchen“ Nr. 70). Auch dieses steht wiederum in Moll (hier in E moll) und ist gleichsam voll noch verhaltener Kraft. Aber das Orchester mischt sich mit frischem, aufmunterndem Zuruf (8; „Hütchen“ Nr. 35, Takt 1 und 2) ein, und die Sologeige stimmt mit Takt 3 und 4 munter zu. Nun erhellen fröhlich tänzelnde Weisen die Stimmung mehr und mehr (9; „Hütchen“ Nr. 36, 63, 63a). Jedoch der frohe Fluß der Themen stockt noch einmal. Ein hartnäckiges Fis moll, von

leeren Quinten der Hörner und Fagotte eingeleitet, hält in den Rhythmen der ersten Takte des Themas 7 Sologeige und Orchester lange in Bann. Es ist wie ein Kraftsammeln vor dem Sturm und entlädt sich in der Tat in einem Unisono-Sturmlauf, der zum Wiedereinsatz des Themas 7 führt, das nun aber mit erhöhter Wucht auftritt.

Doch noch will die Lösung der Spannung nicht gelingen. Klänge ungestillter Sehnsucht (10; „Hütchen" Nr. 78) lassen sich im Orchester vernehmen, nur zu gern nimmt die Sologeige die zarte Weise auf, und nun zerflattert die Stimmung in spukhaften Weisen, deren Klangfarbe durch die Dämpfung der Streicher und Anwendung des col legno (Schlagen der Saiten mit dem Bogenholz) bestimmt wird. In den Kniegeigen und Fagotten hinkt es heran, wie „Mosje Pferdefuß" selber (11; „Hütchen" Nr. 44). Aufwärts hüpfende Geigenterzen, huschende chromatische Streichergänge und schwirrende Triller vervollständigen das Bild. Die gleichfalls abgedämpfte Sologeige steuert lang ausgehaltene Töne in höchster Lage ($d^4$) und Triller bei. Die Hoboe aber bringt gar den Hexentanz (12) aus dem „Hütchen" (vgl. dort Nr. 19). Die Sologeige kann sich dem Thema 12 gleichfalls nicht versagen; sie nimmt an der Hexenlust teil und wiegt sich weiterhin auch in dem lüsternen Hexenwalzer (13) des Märchenspiels (vgl. dort Nr. 20). Dann behauptet des Teufels Hinke-Motiv (11) geraume Zeit allein das Feld, bis endlich über eine Verknüpfung der beiden Themen 12 und 8, die übrigens beider Verwandtschaft erkennen läßt, die Sologeige in kraftvollem Ansatz den Weg zu dem vom Orchester mit voller Wucht und Klarheit angestimmten Thema 8 zurückfindet. Als ihr dann auch Thema 2 noch Mut zuspricht, weiß sie sich auf dem rechten Pfad (9), und nun entwickelt sich eine mit allen Mitteln der Melodieführung, der Dynamik und Rhythmik aufgebaute Steigerung. In ihr gewinnt die Sologeige mit einem weitatmigen, leidenschaftlichen Forte endlich die befreiende Höhe und stimmt dort in sonnigem G dur und mit den Orchestergeigen vereint das jubelnde Thema der Lebenslust (14; „Hütchen" Nr. 13) an. Motiv 9 (63a) reiht sich an und leitet zum Thema 15 („Hütchen" Nr. 57) über, das die Keime einer neuen Steigerung in sich birgt. Auf deren Gipfelpunkt setzt wieder Thema 7 ein, nun aber nicht mehr in verhaltener, sondern in befreiter Kraft, in hellem G dur und beflügeltem Zeitmaß. Dann

ebbt der Jubel ab. Thema 7 verklingt in abwärtsrückenden Nachahmungen und mündet in vergrößerten Notenwerten in die Anfangstakte des getragenen Themas 1; die Flöte singt noch einmal die liebliche Weise 4, und Thema 5 vervollständigt diesen freundlichen Rückblick auf den zurückgelegten Weg. Ein rasch einsetzender kraftvoller Aufschwung, der sich aus Teilen des Themas 7 bildet, leitet zum Schluß über, den das Thema der entschlossenen Lebensbejahung (8) kurz und kraftvoll herbeiführt.

Das Violinkonzert stellt sich hiernach als ein symphonisches Gedicht mit konzertierender Violine dar, und seine Einsätzigkeit wie auch sein Themenreichtum ist in seinem poetischen Vorwurf begründet. Das Werk erschließt seine volle Schönheit nur dem Hörer, der in den Bau seines reichen polyphonen Gewebes eindringt. Der hier gemachte Versuch, die Fäden dieses Gewebes freizulegen und zu deuten, möchte zur Erkenntnis der nicht auf der Oberfläche liegenden Reize das Seinige beitragen. —

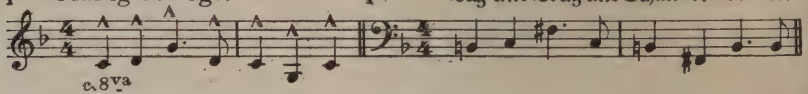
Der Ausbruch des Weltkriegs im Sommer 1914 hatte die Federn zahlloser dichtender und komponierender Deutscher in Bewegung gesetzt, und über der Sintflut von Kriegsgedichten Berufener und noch mehr Unberufener erhob sich bald auch, wie der Geist über den Wassern, die Stimme der deutschen Musik. Aus der Vertonung von Kriegsgedichten gewann freilich die deutsche Kunst nicht viel von bleibendem Wert, obwohl doch gerade in der Vereinigung von Wort und Ton, in der Steigerung eines packenden, die Zeitstimmung ausdrückenden Gedichts durch die fortreißende Gewalt der Musik dem Volksgeist in so stürmisch bewegter Zeit wohl einzig eine Allen verständliche Sprache verliehen werden kann. Statt dessen hielten namhafte Künstler den Augenblick für gekommen, ihre durch den Kriegsausbruch ausgelösten Empfindungen und damit, wie sie wähnten, auch diejenigen des deutschen Volks in reinen Instrumentalwerken auszusprechen. Sie erschienen schon in den ersten Kriegsmonaten mit Werken für großes Orchester auf dem Plan, worin sie den oft schon geübten Tanz um den heiligen Kontrapunkt von neuem anhuben. Da wird ein leichter Sieg über die Feinde Deutschlands errungen, deren wehrlose Volksweisen ohne Erbarmen verzerrt und schließlich mit blechgepanzerten deutschen Volksgesängen in Grund und Boden

gestampft werden. Ein Anderer müht sich, gleichfalls unter den äußeren Formen einer Konzert-Ouvertüre, um einen musikalischen Ausdruck für die deutsche Kraft und Herrlichkeit, indem er ein ganzes Bündel deutscher Kampf- und Volksweisen höchst kunstvoll kontrapunktisch miteinander und dann mit einem Siegeschoral verknüpft und schließlich alles mit lärmender Gewalt übereinandertürmt. Aber man kann dem Geist einer großen Zeit weder vom Pult des gefeierten Dirigenten noch von den Linienreihen einer noch so verwickelten Partitur aus nahekommen, will man nicht in dem Spiel stecken bleiben, das die Musik mit sich selbst treibt und das vor dem Hintergrund eines unerhörten Weltbrandes fehl am Ort ist und mitten in einer solchen Zeit bis zur Peinlichkeit unangebracht wirkte.

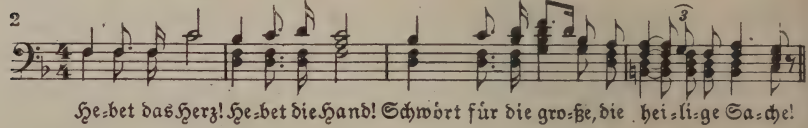
Ein großes Gefühl verlangt vielmehr nach natürlichem und schlichtem Ausdruck, und statt alles vorweggenommenen Siegesjubels tat uns damals und wird uns immerdar vor allem eins nottun: das unverbrüchliche Gelübde zur Treue gegen das Vaterland. Das empfand S. Wagner, als der Künstler in ihm danach verlangte, dem Herzen seines Volkes in schweren Tagen nahe zu sein und alle Volksgenossen mit einem begeisterten und begeisternden Zuruf zu grüßen. Er empfand es mit der ganzen Sicherheit seiner dem Boden echtesten Volkstums entwachsenen Vollnatur, und mit dem gleichen sicheren Gefühl bestimmte er Inhalt und Form seines Kunstwerks. Ein kerniges Gedicht des alten Freiheitsängers E. M. Arndt, „Der Fahnenschwur" gab ihm die auch in das Heute prächtig passende Textunterlage, spricht es doch in knappen, wuchtigen Sätzen alles das aus, was dem Deutschen von je in schwerer Zeit zunächst dem Herzen lag: das Gedenken an den Ruhm der Ahnen, an die deutsche Redlichkeit, an die Freiheit der Germanen, ferner den Abscheu vor Lug, Trug und Schande und das Vertrauen auf Gott. Da der Schwur auf die Fahne, die als Wahrzeichen und Leitstern im Streite voranweht, nur einem Männerchor in den Mund gelegt werden durfte, so war hiermit die Komposition von vornherein auf die volkstümlichste Grundlage unserer öffentlichen Kunstübung gestellt. Der Hinzutritt eines großen Orchesters und der Orgel sichert ihr weiter die gerade bei Werken für Männerchor so unerläßliche Steigerung des Farbenreichtums und erhöht ihre festliche und feierliche Wirkung und ihre Wucht. Von den Irrpfaden

moderner Chorkomposition, die dem Männerchor selbst orchestrale Aufgaben zumutet, hält sich S. Wagner natürlich fern. Kraftvolle und blühende Melodik von echter Volkstümlichkeit, schlichter, gut sangbarer Satz von fortreißendem Schwung und wirkungsvollster Wechsel zwischen Massenwirkung und zarteren Gesangsteilen, das sind die Kennzeichen von S. Wagners „Fahnenschwur“[1]), dem er die Widmung vorangesetzt hat: „Dem Deutschen Heer und seinen Führern in begeisterter Dankbarkeit gewidmet.“

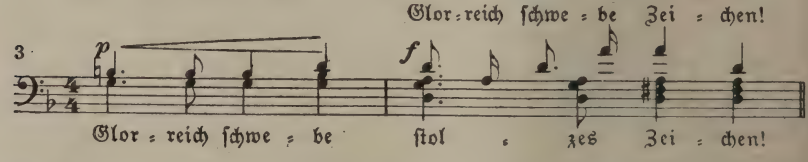
Ein Motiv von knorriger Kraft (1) eröffnet das Orchestervorspiel und gibt dem festlich bewegten Orchestersatz die gediegene Grundlage.




Es dient in seiner Wiederkehr später der Hervorhebung der einzelnen strophischen Abschnitte. Der Männerchor setzt mit dem Hauptthema (2) ein.



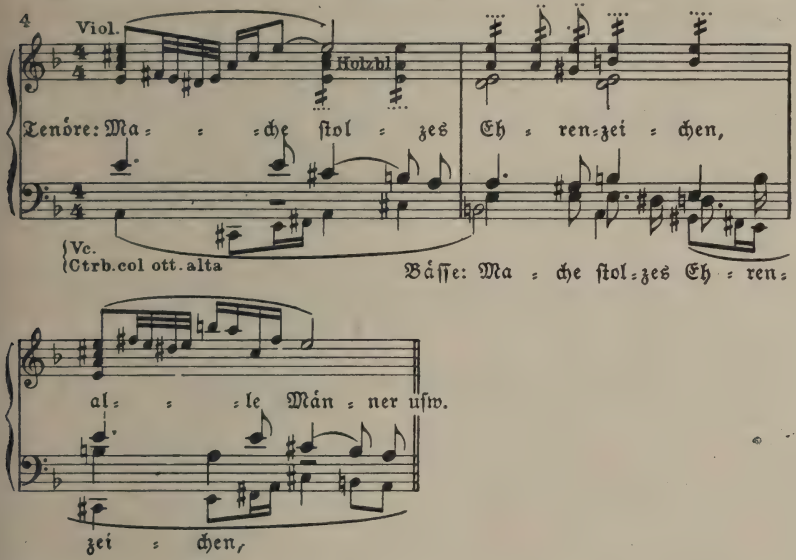

Dann nehmen die vereinigten Bässe Thema 1 auf, die Tenöre folgen ihrem Beispiel. Der Gedanke an die glorreich im Streite voranwehende Fahne findet in einem doppelten Crescendo des Chors mit seiner fanfarenartigen Tenorführung treffenden Ausdruck.




Auch die nächste, wiederum von den Blechbläsern mit Nr. 1 eingeleitete Strophe ist dem „edlen Panier“ gewidmet, wobei der Chor wieder die Weise des Hauptthemas (2) benutzt. Nun setzt hinter dem schlie-

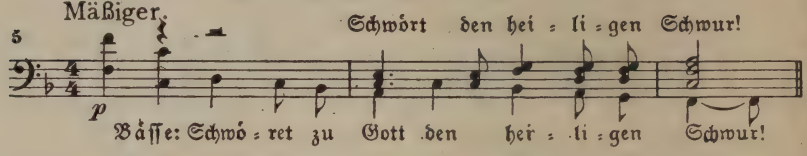
[1]) Verlag C. Gießel, Bayreuth.

ßenden F dur-Akkord ein seitensatzartiges Thema von wundervoll schmiegsamer Melodik unvermittelt in A dur ein. Blühende Orchesterfarben und eine mit einem schwärmerischen Doppelschlage geschmückte anmutige Gegenmelodie der Geigen ummalen es.




Noch einmal rückt das gleiche Thema, und zwar nach C dur, und dann tritt in kraftvoll begeistertem Aufschwung bei den Worten „Freiheit! Deutsche Freiheit!“ ebenso unvermutet E dur ein. Diese Modulationen erhöhen den Reiz dieses Abschnitts außerordentlich und tragen mit zu seiner unbeschreiblichen Wirkung bei. Der nun folgenden Verwünschung: „Lug und Trug und Schande bebe, und zur Hölle fahre Hohn!“ leiht Thema 1 die melodische Linie, aber natürlich in entsprechender Färbung (1a). Seine ursprüngliche Form vereinigt dann alle Chorstimmen zu wuchtigem Unisono bei dem Rufe „Ewig lebe deutsche Treu! Ewig blühe deutsches Land!“ Eine prachtvolle Steigerung auf der Wiederholung des einen, wichtigsten Wortes „Ewig“ führt sodann zum ff-Einsatz der letzten Strophe, die alle Chorstimmen in der Weise des Hauptthemas (2) vereinigt vortragen, während die Farbenpracht des Orchesters sich immer mehr steigert. Der Gedanke an Gott, der den Schwur der Menschen in heiliger Stunde annimmt

und „verwaltet, was der Menschen beschlossen hat", lenkt die Herzen zur Andacht. Nun sprechen die zweiten Bässe mit dem in mäßigerem Zeitmaß und *p* einsetzenden Schwurmotiv (5) den Eid vor.




In dreimaliger Wiederholung steigert es sich mit fortreißender Wucht, und jubelnde Rufe des Chors schließen unter vollstem Orchesterglanz das Werk.

# Siegfried Wagners
## Musikalisch-dramatische Werke

# Der Bärenhäuter

# I

# Der Bärenhäuter

In drei Akten[1])

(„Adolf von Groß in Liebe, Verehrung und Dankbarkeit zugeeignet.")

## Die Grundzüge der dramatischen Handlung

In die Zeiten des Dreißigjährigen Krieges führt uns der Dichter. Dörfer in den Bayreuther Landen geben den Schauplatz ab und ihre Bewohner die mit der liebevollen Sachkenntnis des in diesem gesegneten deutschen Gau heimischen Dichters gezeichneten Personen der Handlung. Das nahe Kulmbach mit seiner ragenden Feste, der Plassenburg, und deren Bedrohung durch Wallensteinsche Truppen stellen die Beziehung zu den geschichtlichen Ereignissen her, die sich im dritten Akt zur Bedeutung einer dramatischen Steigerung erhebt. Bei Beginn der Handlung herrscht gerade einmal wieder Waffenruhe auf dem Kriegsschauplatz. Man hat drum einen Teil der Muffelschen Kompagnien von der Besatzung der Plassenburg ihres Dienstes entlassen. Die Heimkehr dieser Soldaten und ihre Bewillkommnung durch die Dorfbewohner bilden den Inhalt der ersten Szenen. Unter den

[1]) Leipzig, Verlag Max Brockhaus (1898).

Soldaten befindet sich auch der junge Hans Kraft. Mitten in der allgemeinen Wiedersehensfreude der andern trifft ihn der erste große Schmerz in seinem jungen Dasein: er findet seine Mutter nicht mehr am Leben. Heimatlos steht er zwischen den ihm völlig fremd gewordenen Dörflern, nicht einmal zur Nacht will ihn einer aufnehmen. Aus dem Schmerz um die tote Mutter rettet er sich in den Trotz, und zornig scheltend droht er den hartherzigen Bauern, deren Lärmen und Johlen vom Wirtshaus herüberklingt. Solche Gemütsverfassung ist die rechte Gelegenheit für den Teufel, sich an Hans heranzumachen. Mit der Welt zerfallen, in Trotz und Zorn, ohne Geld und Gut, in solcher Lage ist schon mancher dem Bösen, dem leibhaftigen oder dem in der eigenen Brust, erlegen. Und richtig! Lachend tritt auch schon der Teufel aus dem Walde an Hans heran. Hansens ohnmächtig zorniges Schelten macht ihn lachen. Dieser Teufel ist gar nicht so schlimm, wie ihn das Märchen zu schildern pflegt. Er hat Humor, Gemüt hat er freilich nicht. Das täuscht er nur vor, wenn er wohl auch einmal gutmütig sein kann. Jedenfalls kann man frei mit ihm reden, und Hans tut das sogar recht von oben herab. Aber der Teufel fängt ihn doch für den „herrlichen Posten" des Höllenheizers und Seelenhüters ein. Auf ein Jahr gegen reichen Lohn verdingt Hans sich ihm. Man sieht, er ist raschen Entschlusses und verwegen genug, um sich selbst mit dem Teufel einzulassen. Das ist immerhin gefährlich; denn läßt er eine Seele aus der Hölle entschlüpfen, so steht ihm höllische Strafe bevor, und er muß sich ihr willig fügen. „Ei nun, er wagt's!" Flugs fährt der Teufel mit ihm zur Hölle, weist ihn in seine Arbeit ein und geht dann wieder auf Reisen. Kaum ist Hans allein, so gerät er ins Sinnen, recht wie ein deutscher Jüngling. Kein Wunder in dieser Umgebung und mit dem frischen Schmerz um die Mutter im Herzen, die wohl nun droben im Himmel sich um den Sohn im Höllendienst grämen wird! Denn so ganz wohl ist ihm bei dem Streich doch nicht. Drum flugs an die Arbeit und die Grillen verjagt! So heizt er denn, bis die Seelen im Kessel drin zu klagen und zu wimmern beginnen. Da findet sich aber unverhofft ein anderer und lustigerer Zeitvertreib. Ein würdiger Greis, Peter Schließer nennt er sich nach allerlei rätselhaften Redewendungen, hat auch den Weg in die Hölle gefunden, tritt zu Hans, plaudert behaglich mit ihm und schlägt ihm

hinterhältig ein Würfelspiel vor. Das geht übel für Hans aus. Aber Hans merkt auch dann noch nicht, wen er vor sich hat, als Sankt Petrus den unmöglichen Wurf Dreizehn mit zwei Würfeln tut und so alle Seelen im Kessel gewinnt. Seine Wut prallt an der hoheitsvoll sich aufrichtenden Erscheinung des Fremden ab. Zum zweitenmal hat ihn seine Unbedachtsamkeit in eine üble Lage gebracht, droben durch den leichtsinnigen Bund mit dem Teufel und nun hier unten durch seine Schwäche gegen die Spiellust. Der Fremde verheißt ihm zwar für später seinen hilfreichen Beistand, aber jetzt gilt es erst, die Verletzung der übernommenen Pflicht zu büßen. Der vor Wut rasende Teufel verhängt über ihn die grausame Strafe, teufelsähnlich, schwarzberußt, ungewaschen zum Spott aller Menschen durch die Welt zu wandern, und fügt höhnend hinzu, nur die Liebe eines Mädchens, das drei Jahr Hansens Ring in Treue tragen müsse, könne ihn erlösen. In einer gutmütigen Regung schenkt er ihm noch einen Sack mit unerschöpflichem Geldvorrat und verheißt ihm, im sicheren Bewußtsein des eignen Triumphes, die Erfüllung von drei Wünschen, falls Hans die treue Maid fände und gewönne. Die Scharen der Hölle stürzen sich auf den Unglücklichen, bewerfen ihn mit Schmutz und Ruß und stoßen ihn zum Höllenschlund hinaus. In seiner ganzen höllischen Furchtbarkeit thront der Teufel zuletzt über dieser Szene, und seine Drohung, Hans solle in den Höllenflammen lodern, fände er die Erlöserin nicht, zeigt den unheimlichen Ernst der Gefahr, in die Hans durch seinen Leichtsinn gebracht worden ist. Im zweiten Akt sehen wir Hans mit seinem Bärenfell über den Schultern auf seiner traurigen Wanderschaft. In eine köstlich gezeichnete Bauerngesellschaft, die zur Nacht im Wirtshaus sich Gespenstergeschichten erzählt, springt er mitten hinein, durchs Fenster nämlich. Denn das Tor haben die Hasenfüße vor ihm verrammelt. Der Verständigste unter ihnen gewinnt sein Vertrauen. Es ist der vom Wirt seiner Schulden wegen hartbedrängte Bürgermeister. Hans zahlt sie für ihn aus seinem unerschöpflichen Sack und kommt mit dem Dankbaren in ein vertrautes Gespräch. Ein Hoffnungsstrahl blitzt ihm da auf. Der Bürgermeister hat drei Töchter und verspricht ihm eine zur Frau. Doch die beiden älteren fliehen mit lautem Spott vor seiner verwahrlosten Erscheinung davon. Auch die dritte, ein halbes Kind noch, tritt neugierig zu dem Ein-

samen. Freilich, fast hätte auch das Luisel bei seinem Anblick lachen müssen. Doch sie gerät aus dem Staunen rasch ins Mitleid, als sie sieht, wie ihm ob dem Spott der Schwestern — so meint sie — eine Träne über die Wange rinnt und wie schmerzlich sein Auge blickt. Beim Mitgefühl bleibt aber das entschlossene Mädchen nicht stehen. Sie entfragt dem Ausweichenden so viel von seinem traurigen Geschick, bis sie weiß, wie der Bann von ihm gelöst werden kann. Und nun verdichtet sich ihr Mitleid rasch zu Entschluß und Tat: sie entreißt dem zögernden Hans des Ringes Hälfte und verheißt ihm, diese in treuem Gedenken bis zu seiner Wiederkehr zu tragen. Wie nur selbstlose Hilfsbereitschaft, aber kein selbstsüchtiger Wunsch sie also handeln heißt, so schreckt auch im Falle des Mißlingens kein drohendes Ungemach die Tapfere ab. Und tapfer ist sie. Denn als nun die mißtrauischen Bauern mit Knütteln und Dreschflegeln auf Hans, den vermeintlichen Teufelssohn, eindringen, wirft sich Luise dazwischen. Ob auch das Teufelsgeld, das der Wirt von Hans empfing und nun gezwungenermaßen von sich wirft, in Flammen auflodert, Luise vertraut in der Hellsichtigkeit ihres reinen Herzens dem Blick, den sie in Hansens Seele getan, und ihre Entschiedenheit bannt auch wirklich der Bauern rohe Kraft. Hans zieht unbehelligt seines Weges davon.

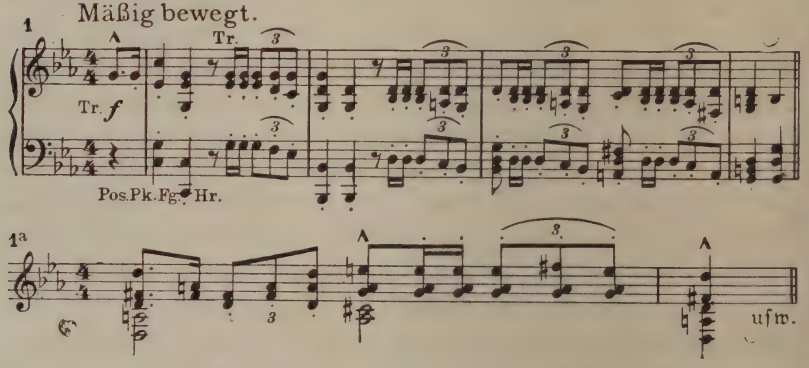
Zu Beginn des dritten Akts versucht der Teufel, während die letzten Minuten der bedungenen drei Jahre verrinnen, noch ein äußerstes Mittel, um den Handel zu seinen Gunsten zu wenden und den himmlischen Mächten, die durch das Eingreifen Sankt Peters in der Würfelszene sich ihm scheinbar so hilfreich erwiesen hatten, den Sieg zu entreißen. Da weder Hans noch Luise sich die Treue brachen, so sollen nun lüsterne Wassernixen Hans im Traum berücken und ihm den Ring vom Finger ziehen. Aber auch das schlägt fehl. Er muß Hans wohl oder übel freigeben und ihm obendrein seine drei Wünsche erfüllen. Die fallen freilich bescheiden aus. Hans wünscht sich seine frühere Gestalt, ferner den Sack, aber ohne Gold und Spuk, und endlich künftig Ruhe vor dem Teufel. Dann stürmt er selig davon „zur liebsten Maid"! Da tritt noch einmal der greise Fremde ihm in den Weg. Getreu seinem Versprechen am Höllenkessel naht er ihm in wichtiger Stunde mit seinem Rat, und dieser weist ihn — nicht

auf den Weg zu seiner Luise, sondern zur bedrohten Plassenburg. Dort soll Hans die ahnungslose Besatzung warnen vor dem Überfall der Wallensteiner. Hansens Soldatenherz schwankt nicht einen Augenblick. In höchster Eile erreicht er gerade noch zur rechten Zeit die bedrohte Burg, weckt die schlafenden Wachen und hilft an der Seite des Obersten die Feinde vertreiben. Der Dank aller, Ruhm und ein Ehrensold sind ihm sicher. So lohnte der Fremde ihm die seinem Leichtsinn zu verdankende Befreiung der armen Seelen. Aber vergeblich läßt der Oberst nach abgeschlagenem Sturm nach Hans forschen. Er ist auf und davon, nun endlich geradeswegs zur liebsten Maid. Während der ihm nachgesandte Wachtmeister derweil im Wirtshaus mit den Dorfbewohnern den Sieg feiert, bleibt nur Luise dem Feste fern und einsam im Gärtchen zurück, Unruhe und Leid im Herzen. Fromm betet sie zu den Engeln, daß sie jenem Ärmsten doch den Weg zu ihr zurückzeigen möchten, damit sie ihm beweisen könne, wie sie ihm Treue gehalten und wie sein Ring bei ihr nicht geblichen. Da tritt Hans als schmucker Krieger zu ihr. In einen Becher Wasser, den er sie ihm zuzutrinken bittet, läßt er heimlich seine Ringhälfte fallen. Als sie die erblickt, erkennt sie ihn mit seliger Freude. Aber noch immer ist sie nur das selbstlos treue Mädchen, und Hans muß ihr erst den süßen Namen Braut geben, ehe sie sich bewußt wird, daß die Liebe in ihr junges Herz eingezogen ist. Während sich die glücklich Vereinten feurig umarmen, kommen der Vater Bürgermeister, die Schwestern und alle übrigen herbei. Beim Vater herrscht dankbare Freude vor, bei den Schwestern Reue über ihre Torheit, die ihnen den nun so schmucken Freier verscherzte. Der Wirt flieht in heillosem Schreck davon, als ihm Hans den unheimlichen Sack zuwirft, der jetzt freilich harmlos ist, in jener Nacht aber den Wirt hatte zum Diebe werden lassen. So wird es allen klar, daß Hans Kraft und der einstige Bärenhäuter ein und derselbe ist. Die Bauern schämen sich, daß sie ihren Retter aus Feindesnot einst in ihrer Verblendung ans Leben wollten. Das glückliche Luisel aber lenkt den feurigen Dank ihres Hans von sich ab auf den Lenker der Geschicke droben im Himmel, und in einem allgemeinen Dankeschor voll schlichter Frömmigkeit klingt das Werk aus.

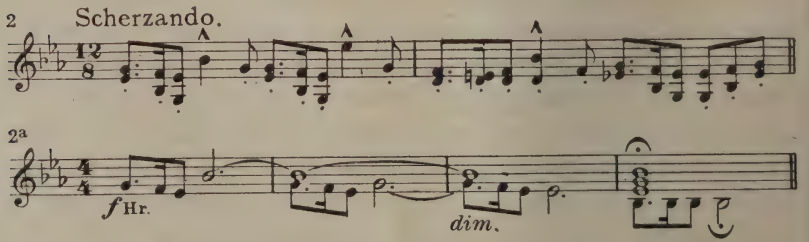
# Die Musik

## Die Ouvertüre

Der Held des Werkes heißt nicht nur Hans Kraft, sondern der Name bedeutet zugleich auch einen Teil seines Wesens. Ehe wir das von der Bühne herab erleben, sagt es uns bereits sein straff rhythmisiertes Thema, mit dem die Ouvertüre beginnt.

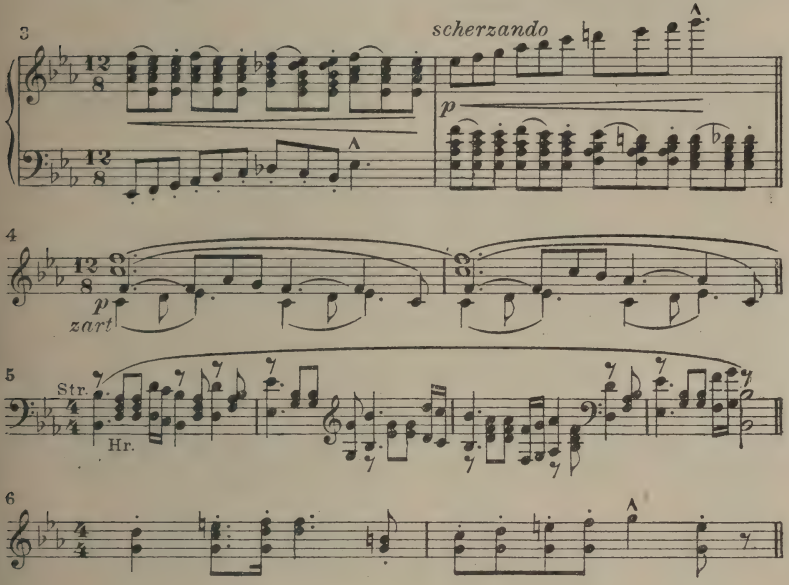



Diesem Thema haftet etwas Trotziges, aber auch der Ausdruck verhaltener Kraft an; daß diese sich in Taten frischen Wagemuts freizumachen versteht, darauf deutet das Auslaufen aus der Molltonart in G dur und noch mehr die fanfarenartige Weiterbildung bei 1a, die sich an die Wiederholung schließt und dazu benutzt wird, nach Es dur zu modulieren. In dieser Tonart setzt nun ein neues Thema unseres Helden ein.



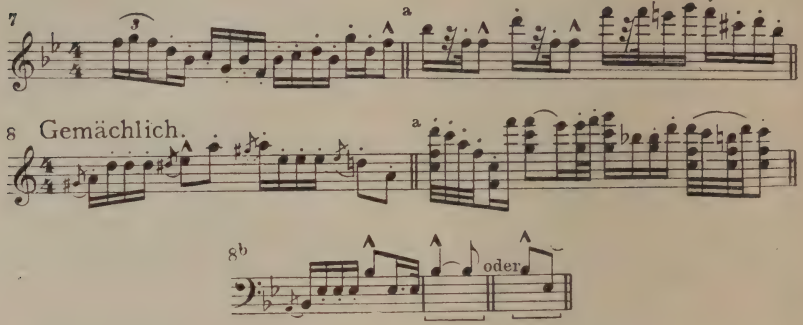

Darin lernen wir ihn von der fröhlichen Seite kennen, und wie herzhaft froh er sein kann, erfahren wir später, wenn er das Äußere des

Bärenhäuters glücklich wieder losgeworden ist (Kl.-A. S. 227). Hier aber sagt es uns das dorther stammende Motiv 3.

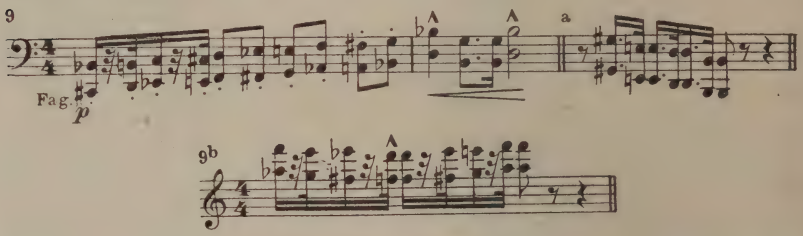



Bei alledem sind ihm Sinnen und Träumen nicht fremd; darauf deutet Motiv 4. Es hält aber seinem Frohmut (2) nicht lange stand, und nun gar, wenn die Freude auf das Gelingen eines guten Streiches ihn überkommt, wie seine Wette mit dem Teufel, wenigstens dem Ausgang nach, doch einer ist (Kl.-A. S. 111). Von gleicher Unbekümmertheit (5) zeugt auch sein Soldatenmotiv (6). Derb trumpft er dann noch einmal mit seinem trotzigen Kraftthema (1) auf.

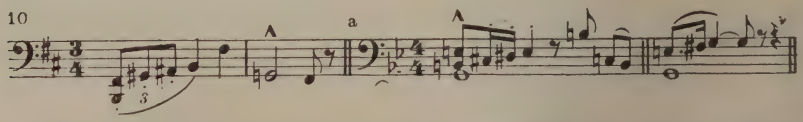
Da hätten wir also ein ziemlich vollständiges Bild unseres Helden in diesem ersten Abschnitt der Ouvertüre vorgeführt erhalten. „Wer nimmt es mit mir auf?" So fragt sein Hornruf in die Welt hinaus (2a). Kaum ist der wundersam verhallt, da kommt, unerwartet genug, eine Antwort. Geheimnisvoll schwirren die gedämpften Geigen in den Lüften, und dann meldet sich — der Teufel und zwar gleich mit zwei Motiven (7 und 8).




Ob Hans auch den fragenden Hornruf noch zweimal wiederholt, es bleibt dabei: Mosje Pferdefuß kommt wirklich herangehinkt (9). Der Hinkerhythmus prägt sich später noch in den Formen 9a und b aus.



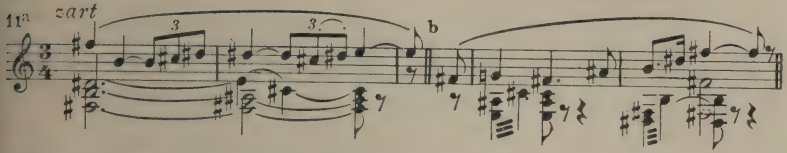

Motiv 8 zeigt sich nun in ganzer Figur mitsamt dem Schwänzchen bei a, und woher der Geselle kommt, hören wir gleich darauf, nämlich geradeswegs aus der Hölle (10).



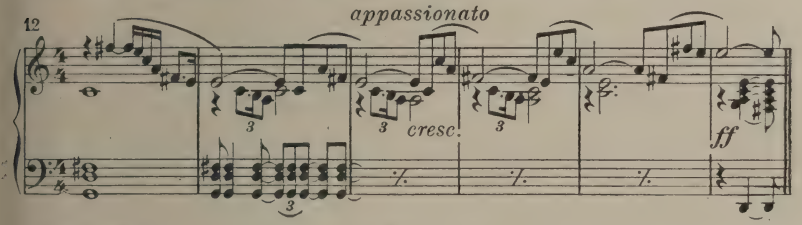

Das wäre also der „saubere Gesell'", den Hans sich mit dem Hornruf erblasen hat. Zwar ist es ein guter deutscher Teufel[1]), aber er ist immerhin der Teufel, und mit ihm und der Hölle ist nicht zu spaßen. Da tut vielmehr Hilfe not. Jäh bricht am Schlusse dieses zweiten Abschnitts das Fortissimo ab, zu dem sich Thema 8 gesteigert hat, und zart setzt unvermittelt über den tremolierenden Streichern die

[1]) Vgl. S. Wagners Trinkspruch beim Bayreuther Chor- und Orchesterfest 1909, Bayreuther Blätter 1909, S. 248.

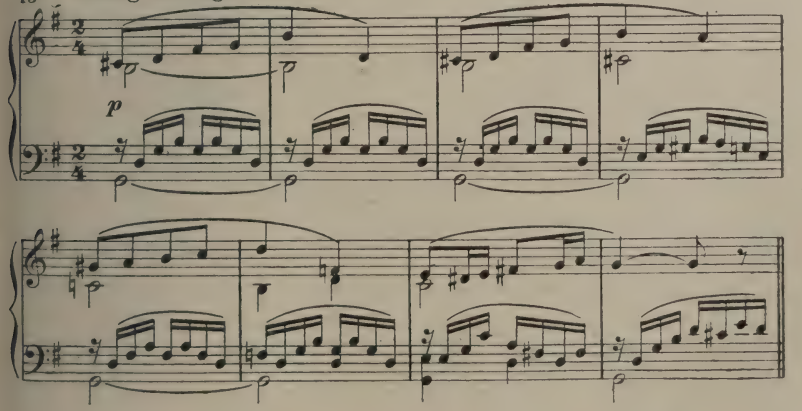
Flöte mit dem holden Thema von des Luisels Lieblichkeit ein (11a, hier aber in G dur und Viervierteltakt).



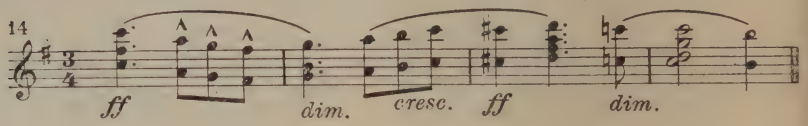

„Das Ewig-Weibliche hält schützend die Hand über den Harmlosen." So heißt es in einer vom Schöpfer des Werks selbst herrührenden Erläuterung für den Konzertvortrag. Luises und Hansens wonnigem Entzücken gehört der hiermit beginnende dritte Abschnitt der Ouvertüre. Des Teufels Motive (9 und 8) zerflattern bald, dafür antwortet Hansens Hornruf (2a) dem Thema dieser rechten Gesellin. Leidenschaftliches Entzücken (12) schwellt des Jünglings Brust.




Das Thema, das später (Kl.-A. S. 283) Luises hilfreiche Güte (13) malt, schließt sich verheißungsvoll an, und bald wird auch schon



das Thema angedeutet, das Hansens aufkeimender Hoffnung (14) gilt (Kl.-A. S. 10 Z. V).

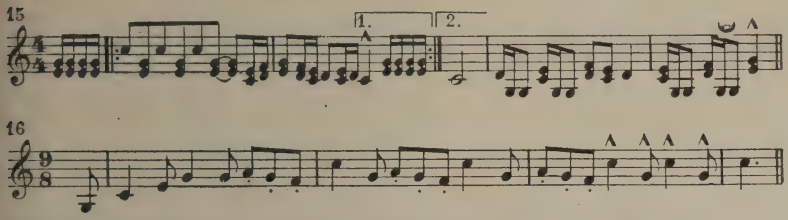



Doch erst gilt es, den Kampf zu bestehen. In dem nun folgenden vierten (Durchführungs-) Teil drängen sich die Motive des Teufels (8) und der Hölle (10) immer dreister in den Fluß der schönen Luise-Themen (13 und 11). Schließlich behauptet der Teufel allein das Feld. Sein Motiv 7 mit dem neckischen Abschluß bei a tritt in der Klarinette als Thema eines Fugatosatzes auf, der sich vierstimmig entwickelt. Hans nimmt den Kampf mit dem Teufel auf. Vergebens versuchen sich seine Themen Nr. 5 und namentlich immer wieder Nr. 1 Gehör zu verschaffen; sie kommen über die Anfangstakte nicht hinaus. Siegreich und höhnisch triumphiert schon der Teufel mit seinem in den Flöten gellenden, immer aufs neue wiederholten Motiv 8, und als sich das Hans Kraft-Thema (1) schließlich in mühsamer Verzerrung ein Stück weiter herausgekämpft hat, stemmt sich in den Bässen auch noch das Höllemotiv (10) wuchtig dagegen. Da endlich erscheint Hansens guter Geist zu Hilfe: Luisens Thema (13) entwickelt sich in leidenschaftlichem Schwunge, und wenn sich auch dem Hornruf Hansens (2a) auf dem Höhepunkt des Kampfs noch einmal das Höllemotiv und der Hinkerhythmus 9a wütend entgegenwerfen, der Sieg des Guten ist doch entschieden. Auf dem Gipfel der musikalischen Steigerung setzt strahlend in lichtem Es dur und vergrößerten Notenwerten das Thema Luisens (11) in der Höhe ein und steigt in ruhigen Oktaven der Geigen, von Hansens Hornruf begrüßt, diminuendo hernieder. Der Schlußteil der Ouvertüre ist damit erreicht. Das Thema von Hansens unbekümmertem Glauben an seinen guten Stern (5) entwickelt sich in den Hörnern zu munterer Begleitung der Holzbläser, und der nun breiter ausgeführte Marsch des glückhaften Soldaten (6) als Kontrapunkt darüber führt in einer prächtigen Steigerung zum Fortissimoeinsatz des Hans Kraft-Themas (1). Dann gibt Motiv 3 in stürmischen Oktavengängen eine gute Überleitung

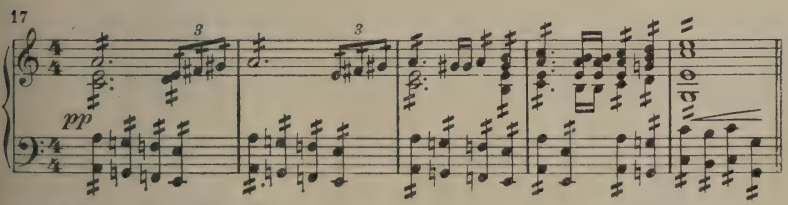
zum fröhlichen Schluß, den — Ende gut, alles gut — Thema 5 und Hansens munteres Thema (2) jubelnd herbeiführen.

## Erster Akt

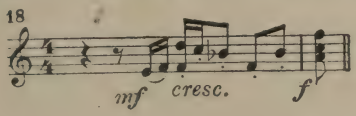
Im letzten Takt der Ouvertüre setzte bereits die Bühnenmusik ein. Unter den Klängen eines famosen Marsches (15) (Trompeten, Hörner und Trommel) kehren Soldaten in ihr Dorf heim.



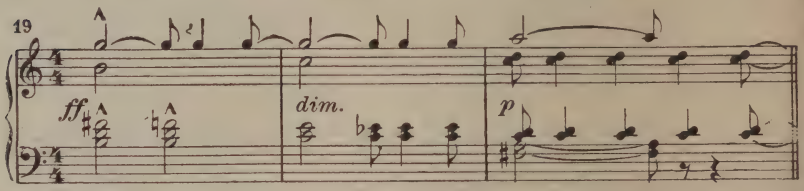

Die Szene zeigt eine anmutige Sommerlandschaft am Ausgang eines Dorfes im Hummelgau; rechts reichen die Ausläufer eines nahen Waldes in die Szene, links sieht man die Gehöfte des Dorfes. In freudiger Erregung schauen die Dörfler nach den Heimkehrenden aus. Das Thema der Volksfreude (16) durchzieht die ganze Szene. Die mit Juchhe einziehenden Soldaten werden vom Chor der Dorfbewohner willkommen geheißen. Das Thema 16 liefert mit Nr. 15 die Unterlage für den Orchesterpart. Einzelbegrüßungen heben sich heraus. Man erfährt, warum die Soldaten heimgeschickt wurden. Ein Soldat schildert die Kriegslage. Das Motiv des Kampfes (17) untermalt seine Worte.



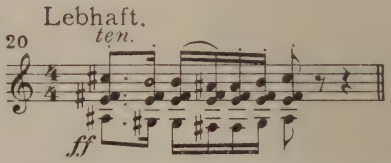

Die Mädel aber wollen lieber lustig sein und zu Tanze (18) gehen.



Es entsteht ein munteres Getümmel. Unter den letzten Soldaten ist auch Hans Kraft aufgetreten. Er fragt nach seiner Mutter. Aber keiner kennt sie mehr; endlich weiß ein alter Bauer zu melden, sie sei tot. Stockende Synkopen malen Hansens Schmerz (19).



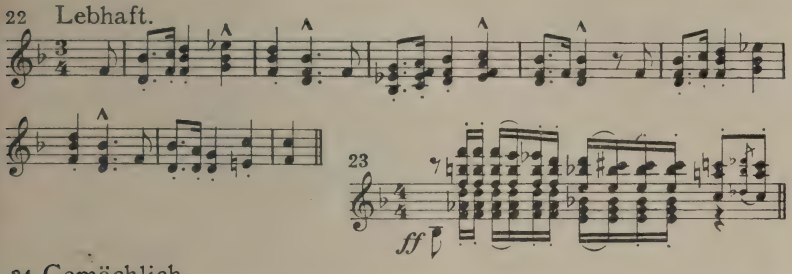

Die Heimat hat er nun verloren, nicht einmal der Mutter Grab soll auf dem in den Kriegswirren verwahrlosten Friedhof mehr zu finden sein. Immer trüber wird ihm zumute und immer lustiger die Menge, die sich um ihn nicht kümmert, die lieber dem Dorfwirt zusetzt (20), damit er sie frei bewirtet.

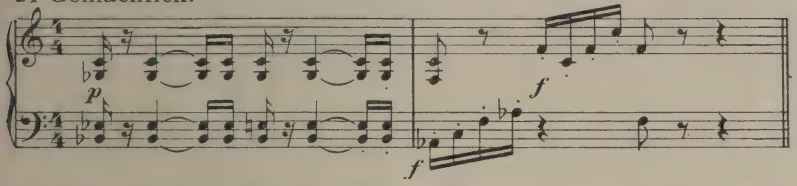



Sie gehen mit diesem ab ins Dorf. Hans erhält auf seine Bitte um Unterkunft für die Nacht nur Absagen. Grämlich färbt sich dazu das Motiv der Volksfreude (16) in Moll. Die Letzten eilen davon, während das Orchester das Motiv der Feststimmung (20) weiter verarbeitet. Ins Wirtshaus zieht sie es ja alle. Nun ist Hans ganz allein mit sich und seinen trüben Gedanken. Sie gehören natürlich der toten Mutter (19). Sein liebevolles Erinnern verdichtet sich zu einem gefühlvollen liedartigen Erguß (21).

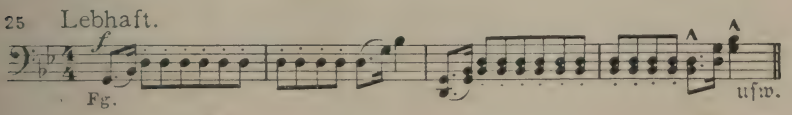
Aber das Johlen der lustigen Bauern tönt herüber und erregt in ihm trotzigen Unmut. Sie sollen ihn noch spüren, die schäbigen Kerle!

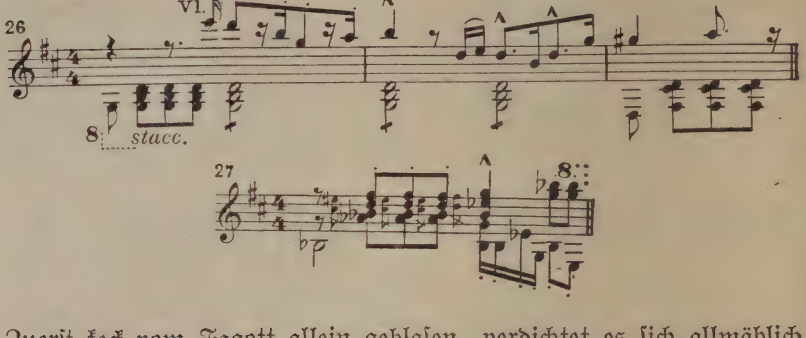
Er vertraut seiner Kraft. Seine Zuversicht spricht nun sein eigentliches heldisches Thema (22) sehr schön aus.



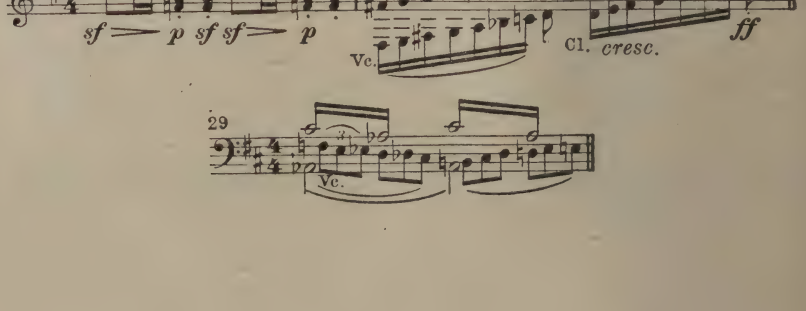




Da klingt es schrill (23) in sein Schelten hinein, und — der Teufel tritt laut lachend aus dem Walde auf ihn zu. Das Teufelsmotiv 8 meldet sich im Orchester, zunächst in zwei Hälften zerschnitten, wie als ob der Teufel vor Lachen nicht mehr könnte, dann aber, während der Teufel dem unwilligen Hans Rede steht, in gemächlichen Achteln einhertänzelnd. Als er Hans sein grobes Schelten vorhält, kommt ihn wieder das Lachen (23) an; aber nun macht er sich hurtig als Versucher (24) leise und geschickt an Hans heran, redet ihm gut zu und nennt ihn dreist bei seinem Vornamen, als kenne er ihn schon lange. Nun ihn aber Hans ruhig fragt, wer er denn sei, da läßt der Dichter den Teufel diese ihm peinliche Frage nicht selbst beantworten. Denn wann hätte Mosje Pferdefuß sich je gern als Teufel vorgestellt! „Wer ich bin? Guck mich mal an!“ Und während Hans ihn mustert: „Schwarz siehst du aus, als kämst du von drunten; Hörner steckst du 'raus, wie ich sie nie gefunden,“ antwortet das Orchester mit dem Motiv des „Mosje Pferdefuß“ (25).

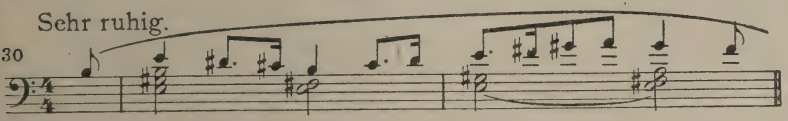




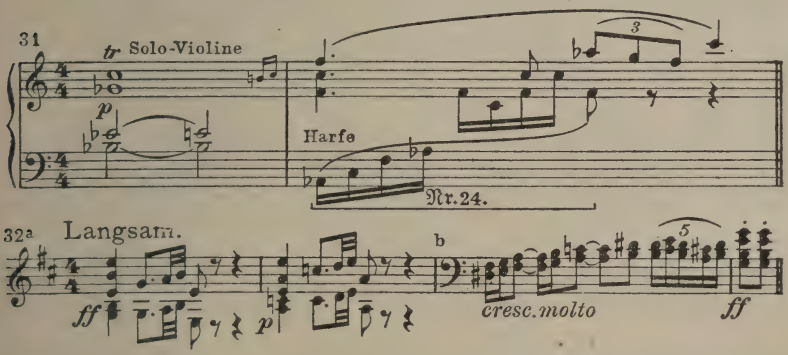

Zuerst keck vom Fagott allein geblasen, verdichtet es sich allmählich mit dem Hinzutritt der übrigen Holzbläser mehr und mehr, in Terzen, in verkürzter Folge und in der Umkehrung auftretend, je weiter Hans in der Erkenntnis kommt, wen er vor sich hat, bis er, heiter lachend, mit den Worten schließt: „Hehe! Der Pferdefuß!" Der Teufel bestätigt: „Merkwürdig! Erraten!" Hansens unbequemer Frage nach seinem Begehr weicht er natürlich aus. Ein Klarinettenlauf windet sich geschmeidig auf und ab, und sein Versuchermotiv (24) hilft ihm über diesen kitzlichen Punkt hinwegschlüpfen. Er versucht es lieber auf andere Weise, seine Hilfe anzupreisen. Gar süß umschmeichelt er Hans (26). Aber der merkt den Braten und weist ihn ab. Da braust der Teufel höhnisch auf (27) und tut spöttisch lachend so, als ob er gehen wollte. Das Pferdefußmotiv (25) gellt *ff* in die Höhe. Und richtig, Hans fällt auf die List hinein und ruft ihn zurück. Des Teufels Versuchermotiv (24) ist nun emsig an der Arbeit. Hansens ammenmärchenhafte Vorstellung vom Teufel wird arg verspottet. Wie ein frohlockender Pfiff jagen die Dezimenseptolen (28) aufwärts.



Hansens Stimmung wird immer reifer für den Handel, den der Teufel im Sinn hat. Mit der eingehenden Ausmalung von Hansens trostloser Lage macht er ihn noch mürber. Trübe windet es sich in den Kniegeigen (29) hin und her. Der Teufel fließt von Sorge um Hansens Wohl über (26) und rückt schließlich mit seinem Vorschlag heraus. In die Hölle, deren Motiv (10) hier eingeführt wird, soll Hans ihm folgen, nur auf ein Jahr, soll dort die Kessel heizen und die armen Seelen drinnen bewachen. Mit einem süßen Thema der höllischen Lust (30) macht er ihm die Sache schmackhaft.

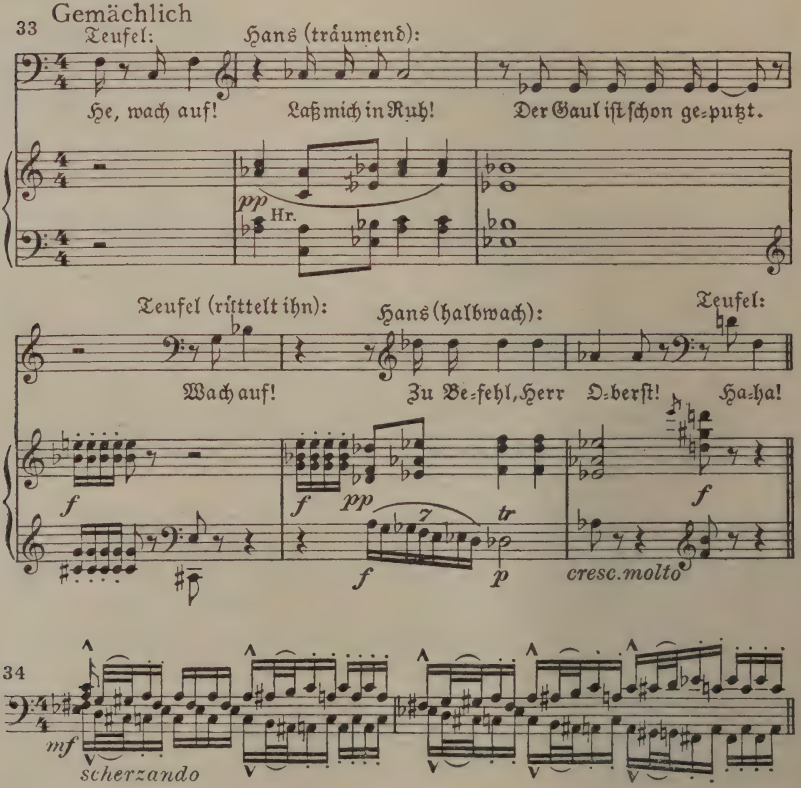


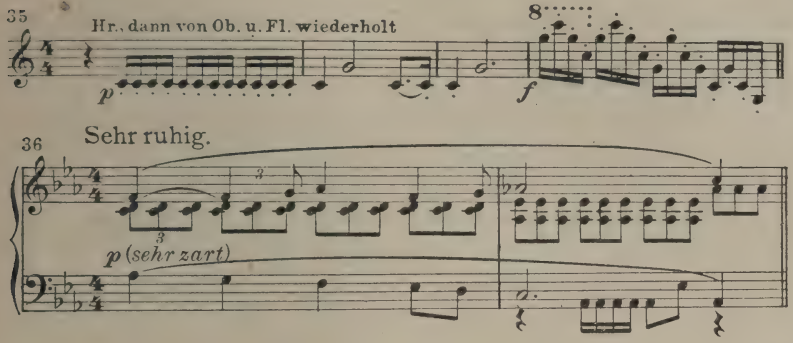

Reichsten Lohn verheißt er ihm und wonnigen Genuß. Die Harfe, die schon vorher mit schmeichelnden Glissandos sich hatte vernehmen lassen, erklingt nun im Versuchermotiv (24), während eine Sologeige hold und überredend sich einmischt (31).



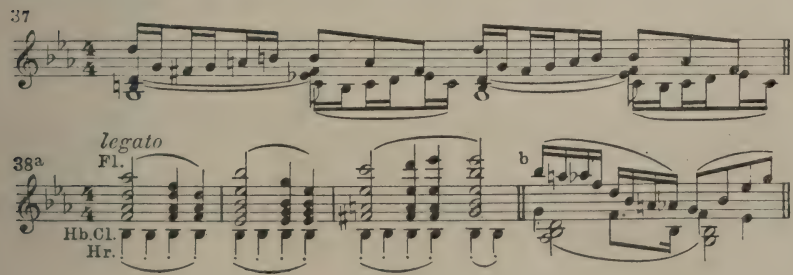

„Alles begehre, alles erhältst du!" So lockt der Teufel, Hans umtänzelnd (8 und 8a). Als er merkt, wie Hans anbeißt, wird er ernst. Ein Strafmotiv (32a) begleitet seine Worte und mündet in einen wie mit förmlich greifbarer Gebärde drohenden Schluß (32b). Doch Hans ist immer zuversichtlicher geworden, und nach einigen weiteren Fragen — ausgerechnet gar nach seiner Ehrlichkeit befragt er den Teufel! — schlägt er, obwohl das Strafmotiv noch einmal warnt, ein.

Hurtig greift der Teufel zu, schläfert ihn ein und fährt mit ihm zur Hölle hinab. Während die Bühne sich verfinstert, malt ein Orchesterzwischenspiel die Höllenfahrt. Natürlich herrschen die Motive des Teufels (8) und der Hölle (10) darin vor. Aber das erstere hat hier die drohende Gestalt von Nr. 8b angenommen. Es wird jetzt Ernst! Rollende, chromatisch auf- und absteigende Streichergänge und leere Quinten vervollständigen die musikalische Widerspiegelung der Fahrt, bis das Höllemotiv (10) sich allein behauptet. Wir sind am Ziel. Die Wolken und Schleier zerteilen sich, und wir sehen Hans wie träumend mitten in der Hölle stehen. Mit ein paar meisterhaften Strichen malt die Musik, wovon der wackere Soldat träumt (33), als der Teufel ihn wachrüttelt.

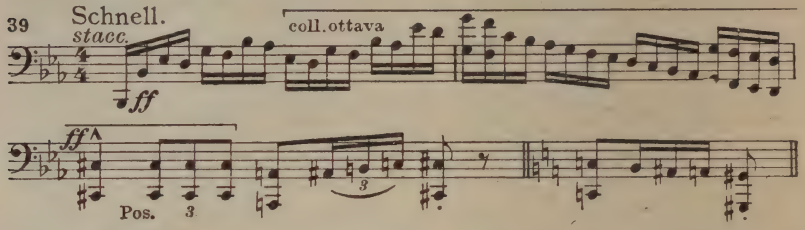




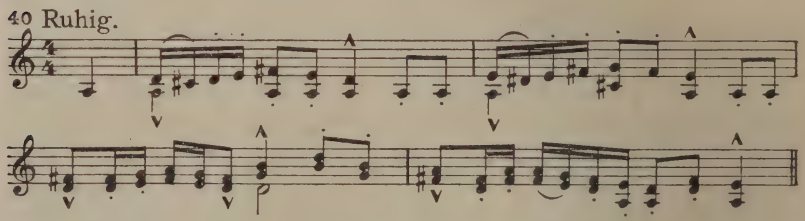

Da dröhnt ihm das Höllemotiv (10) *ff* in die Ohren. Er reibt sich die Augen und findet sich in der wunderlichen Umgebung des wilden Felsengeklüfts (34) der Hölle. Mit offenem Mund staunend (35) schaut er sich um. Schön findet er das krause Geklüft (34) gerade nicht, aber als erfahrenem Kriegersmann ist ihm fürs erste wichtiger, wo man hier schläft und wie man verpflegt wird. Der Teufel beruhigt ihn darüber, weist ihn in seine Arbeit ein, und Hans muß ihm noch einmal wiederholen, daß er die Strafe kennt, die ihm droht, und daß er sie willig tragen wird (32). Dann macht sich der Teufel mit einem „Hölle befohlen!" (10) davon, und Hans bleibt allein. In sein Sinnen (36) mischt sich, ihn äffend, das Pferdefußmotiv (25). Noch glaubt er zu träumen, als Lebender im Reiche der Abgeschiedenen. In den Hörnern erwacht aber sein heldisches Thema (22), und der Fluß seiner Gedanken hellt sich mehr und mehr auf (37). Kindlich fromm (38a) wird ihm ums Herz; sein Mütterchen droben im Himmel kommt ihm in den Sinn, und mit treuherzigem Eifer (38b) ruft er zu ihr hinauf, er bliebe ja nur kurze Zeit hier.



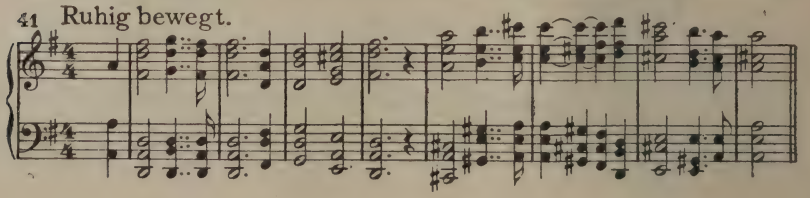
Dann geht er rüstig (39) an die Arbeit und wirft Scheite unter den Kessel ins Feuer.



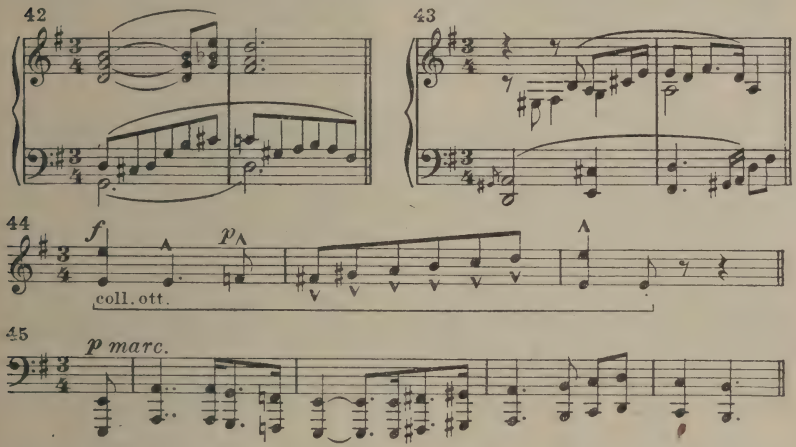

Der klagenden Stimmen aus dem Kessel achtet er nicht, bis er schließlich die seines schimpfenden einstigen Wachtmeisters erkennt; in den Bässen knurrt mürrisch der Soldatenmarsch (15). Frisch heizt er nun erst recht darauf los (39), und sein heldisches Thema (22) malt, wie er sich dabei fühlt, gerade dem einheizen zu können. Auch sein Trotzthema (1) stellt sich in freudigstem C dur ein. Hans lugt von oben in den Kessel hinein, aber heraus läßt er den ihn beschwörenden Wachtmeister nicht, sondern kühlt sein Mütchen an ihm, indem er diesem seinem einstigen Quäler seine schlimmen Taten vorhält. Dazu ertönt ein flotter Soldatenmarsch (40).



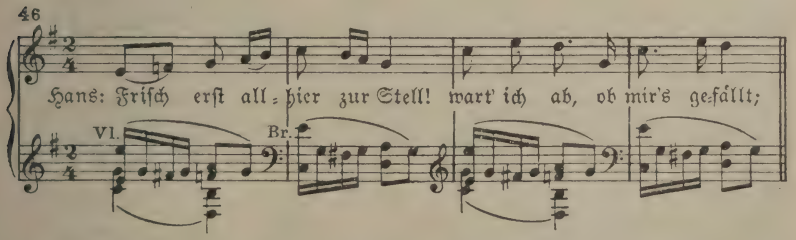

Während Hans eifrig mit Heizen fortfährt, erscheint, einen Felsenpfad im Hintergrund herabsteigend, die würdige Gestalt des Fremden und mit ihm im Orchester sein Ehrfurcht heischendes Thema, das mit seinen feierlichen Akkorden auf die höhere Herkunft des Unbekannten hindeutet.



Die geheimnisvolle Erscheinung des Fremden, der sich Peter Schließer nennt und dessen rätselhafte Namendeutung[1]) (Kl.-A. S. 82) Hans freilich mit Fug und Recht nicht versteht, ist mit sichtlicher Liebe gezeichnet und vom Dichter mit Würde und Humor, vom Musiker mit einer Reihe wundervoller Themen ausgestattet worden. Seine herzgewinnende Art, die die Mürrischen nicht liebt, wohl aber die Frohen, malt Motiv 42. Motiv 43 dient dem Ausdruck seiner teilnehmenden Güte, während sein hoheitsvoller Ernst in Nr. 44 und seine Weisheit in Nr. 45 sich widerspiegeln.



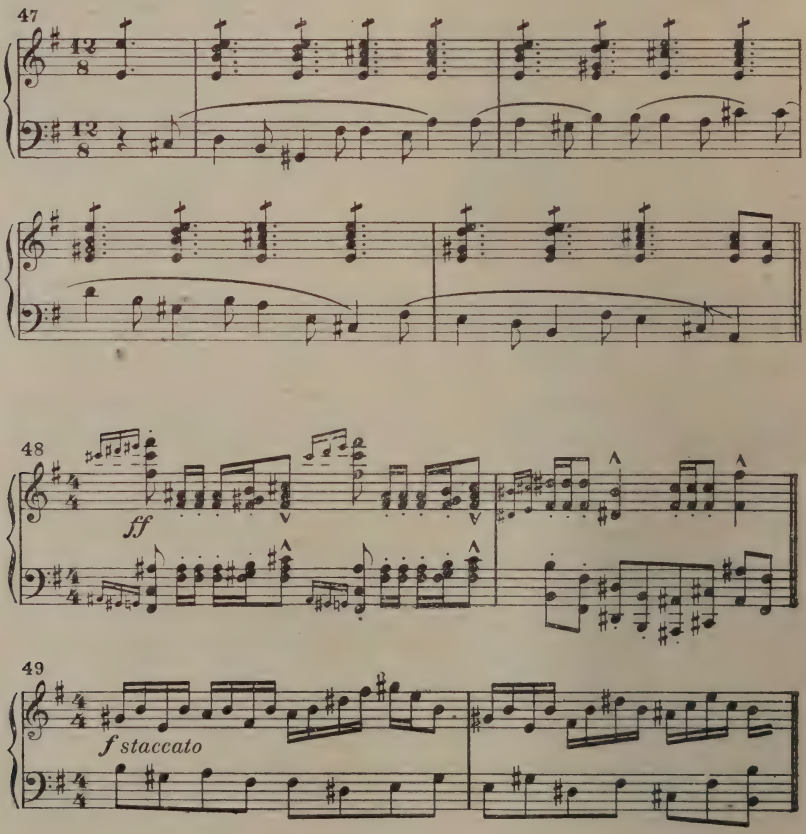

Mit dem frischen Burschen kommt er leicht ins Plaudern. Hans antwortet leichthin.

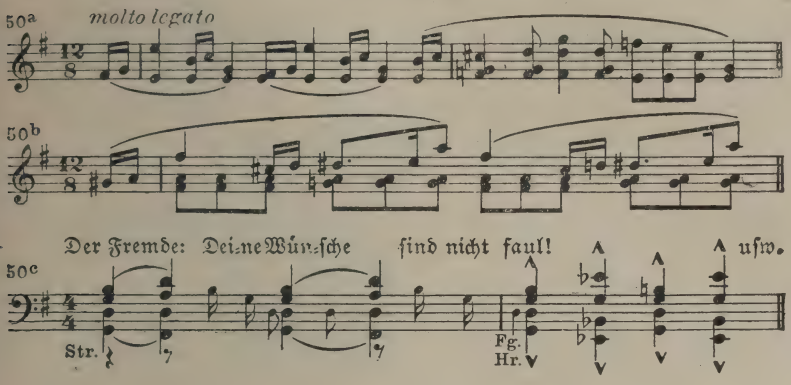



Doch wie er in die Hölle gekommen, das gibt er vor, „nicht mehr zu wissen". Ernst (44) verweist ihm der Alte das Lügen. Auf Hansens

[1]) Vgl. hierzu Glasenapp, S. Wagner und seine Kunst, S. 65 f.

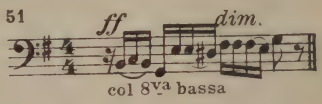
Frage nach seinem Namen gibt er jene rätselvolle Auskunft. Die wundervolle musikalische Linienführung dieser Gesangsstelle, über dem Hauptthema des Fremden (41) im Orchester, zeigt die Kunst S. Wagners in der Gestaltung des sprach-melodischen Ausdrucks schon hier in seinem Erstlingswerk auf voller Höhe. So volkstümlich bieder das Plauderthema (47) des Fremden aber auch klingt, der würdige Greis ist doch darauf aus, den wackern Hans hinters Licht zu führen. Der geht denn auf den hinterhältigen Vorschlag zu einem Spielchen auch richtig mit Eifer ein. Würfel hat der Alte „zufällig" bei sich. Hans ist Feuer und Flamme (48).



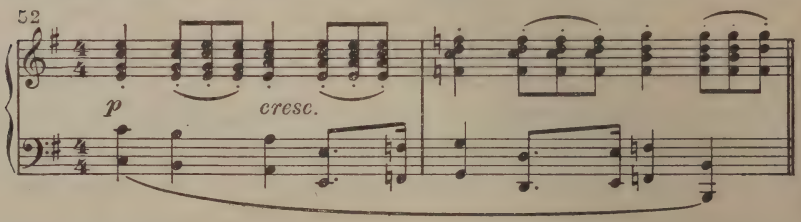



Ein geschäftiges Spielmotiv (49) zeichnet gleichzeitig auch seine Freude am Spiel, und die sich anschließenden Weisen Nr. 50a und b begleiten nun munter Spiel und Gespräch. Man einigt sich dahin, daß Hans, da er kein Geld besitzt, die Seelen im Kessel einsetzt. Warnend erhebt das Strafmotiv (32), noch dazu mit dem Höllemotiv (10) kontrapunktisch verknüpft, seine Stimme; umsonst versucht das letztere allein weiter zur Geltung zu kommen: es wird von dem hinterhältigen Plauderthema (47) gleichsam verschluckt (Kl.-A. S. 88 Z. I, Takt 4). Das Würfelspiel beginnt, und mit ihm erhält das Spielmotiv (49) zumeist das Wort. Hans verliert andauernd und steigert hitzig seine Einsätze. Der Fremde beharrt in himmlischer Gelassenheit (50c), was auch musikalisch durch den Wechsel zwischen den flotten thematischen Bildungen (50a, 50b, 49) und den leidenschaftslos, ja feierlich hin und her schwingenden Klängen des Motivs 50c sehr eindrucksam betont wird. Ja selbst das Höllemotiv (10) muß einmal vor diesen (50c) die Waffen strecken (Kl.-A. S. 90 Z. I) und hält inne, gleichsam gebannt von dem Blick des Heilig-Alten. Schon hat Hans 500 Seelen verloren, und doch warnt das Strafmotiv (32) umsonst: das Trotzmotiv Hansens (1) trumpft dagegen auf. Fast kommt es zum Zank, denn Hans spricht anzüglich von Betrug und droht dem würdigen Greis dreist. Nun aber soll es um alle Seelen gehen! Hans wirft zuerst. Juchhe! Zwölf! Hei, wie das Eifermotiv (48) sich da brüstet! Doch was ist das? Der Fremde wirft — — dreizehn dagegen! Da

übermannt unsern Hans der Zorn (51), wobei das Plauderthema (47) eine gar drohende Miene aufsetzt, nämlich



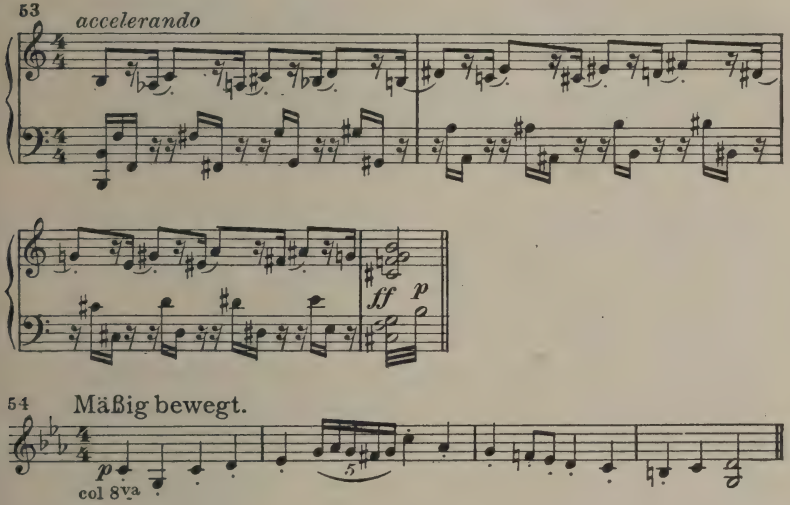

Immer höher rücken die Einsätze des Trotzmotivs (1), dessen Triolenteil sich bei Hansens Drohung, dem vermeintlichen Betrüger den Schädel einzuschlagen, heftig wiederholt. Zwar weist ihn der Alte streng zurück, wobei die Posaunen das in vergrößerten Notenwerten gar würdig einherschreitende Spielmotiv (49) bringen. Doch Hans stürzt mit einem ff-Ansatz seines heldischen Themas (22) auf den Fremden los. Der aber richtet sich hoheitsvoll auf, gewaltig dröhnen die Oktaven seines majestätischen Motivs (44). Hans „weicht wie von einer höheren Macht gebändigt zurück", während nun die Hörner weich des Fremden Hauptthema (41) anstimmen und ein Lichtstrahl dessen Haupt umleuchtet. Dann schreitet der Greis zur Befreiung der Seelen.



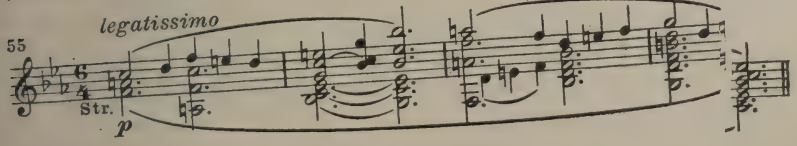

Sie entschweben unsichtbar, und ihr Halleluja verklingt unter Harfenakkorden. Dem regungslos dastehenden Hans aber dankt der Fremde freundlich (42) für seine „herrliche Gabe" und verheißt ihm dereinst seinen Beistand. Motiv 52 begleitet diese tröstliche Verheißung, dem nun davonschreitenden Fremden aber folgt sein in voller Orchesterpracht erstrahlendes weihevolles Hauptthema (41).

Hans steht noch immer wie erstarrt. Da kündigen Donner und im Orchester der Hinkerhythmus (9b) sowie das Höllemotiv (10) des Teufels Rückkehr an. Wie ein Besessener stürzt dieser herein und klettert hinkend zum Kessel hinauf (53). Ein Blick in den leeren Kessel, und das Strafgericht beginnt, eingeleitet natürlich mit dem Strafmotiv (32). Seine Wut tobt auch im Rhythmus von Nr. 9a durchs

Orchester, und wahrhaft teuflisch ist die Strafe, die er für Hans sich ausgedacht hat. In Ruß und Schmutz, ungewaschen, mit unbeschnittenen Haaren und Nägeln soll er zum Spott aller Menschen durch die Welt ziehen. Schadenfroh verkündet er ihm sein Bärenhäuterschicksal (54).

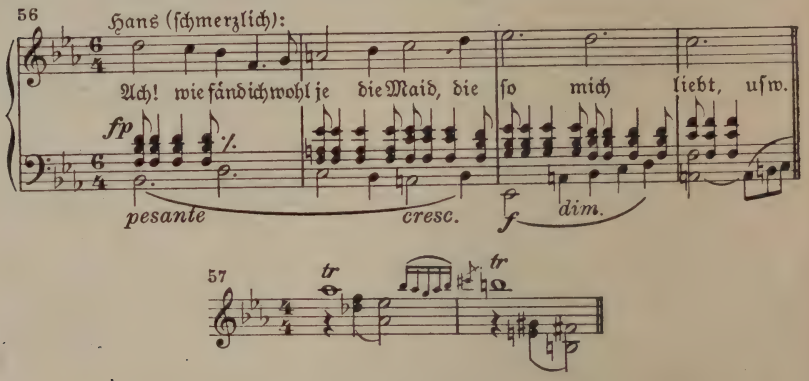



Nur die Liebe eines Mädchens kann ihn erlösen. Das Thema der Erlösung (55) klingt dabei wie aus unerreichbarer Ferne hold herüber.



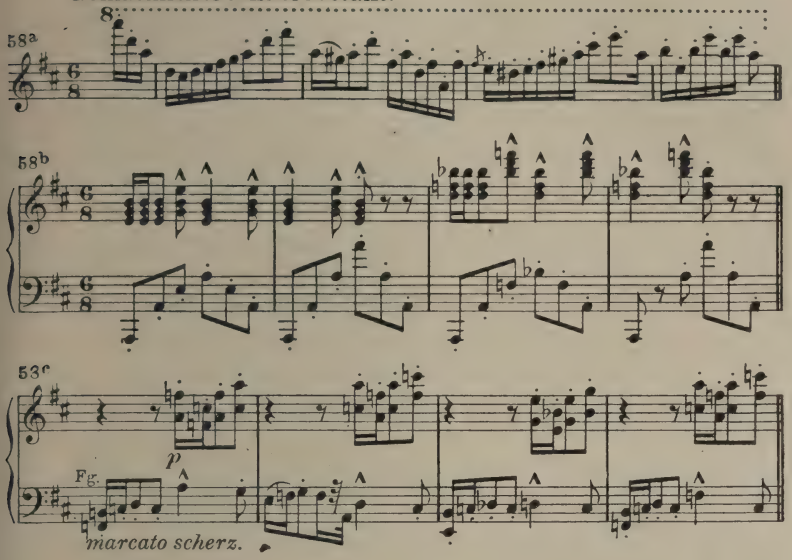

Nach seinem Bund mit dem Teufel muß Hans, so wütend er sich zuerst auch sträubt, diese unmenschlich harte Strafe doch hinnehmen. Hier ballt sich das Strafmotiv in seinen beiden Teilen (32a und b) kontrapunktisch ineinander (Kl.-A. S. 105), und von nun an hört Hans dem Teufel wie betäubt zu, der ihm, in der Weise des Bärenhäuterthemas (54), seine weiteren Strafbedingungen auseinandersetzt. Drei Jahre müßte die Maid ihm Treue halten und der Ring, den Hans von seiner

Mutter trägt und den er nun in zwei Hälften teilen muß, darf an ihrer Hand nicht bleichen. Zu dieser Eröffnung benutzt der Teufel boshaft das Erlösungsthema (55) selbst. Hansens Erlösungsverlangen aber verdichtet sich ihm zu einer schönen, weitbogigen Melodie (56).




Einen verzauberten Sack (57) mit unversieglichem Dukatenvorrat gibt ihm der Teufel mit auf den Weg, verheißt ihm auch, gewinnt Hans die Wette, die Erfüllung von drei Wünschen. Da findet Hans endlich ein Stückchen Lebensmut zurück. In der Melodie seines unbekümmert zuversichtlichen Themas (5) verspricht er jetzt schon dem Teufel, ihm drei Wünsche zu bringen, „daß die Teufel Amen singen". Der aber pfeift seinen Teufelchen, und ihre Schar macht sich nun mit Wonne daran, Hans mit Schmutz und Ruß zu bewerfen und ihn in den Zustand eines rechten Bärenhäuters zu versetzen. Hans muß in aller seiner Not über die komischen Fratzen der emsigen Schar lachen, und mit toller Laune wird die seltsame Szene nun vom Teufelswalzer eingeleitet und weiterhin getragen (58a, b, c).

Der Teufel leitet oben vom Rande des Kessels aus den ganzen fratzenhaften Spuk. Bald (Kl.-A. S. 118) erklingt aber, in die mit allen Künsten der Instrumentation und des polyphonen Satzes ausgestattete Durchführung dieses höllischen Walzers ungezwungen als Kontrapunkt sich einfügend, das schöne wehmütige Thema (56), in welchem Hans vorhin sein Erlösungssehnen aussprach. In vergrößerten Notenwerten von den Holzbläsern vorgetragen, läßt es den Gedanken, der jetzt vor allen andern Hans beherrscht, Ausdruck gewinnen. Der Teufel



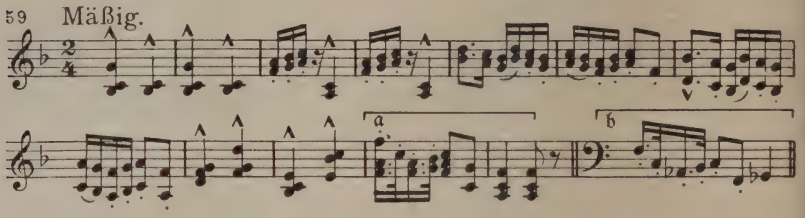

hängt dem Hans zum Schluß noch ein altes Bärenfell — er hatte es ihm einst selbst gestohlen — um, und die Teufelchen tanzen einen wilden Reigen um ihr Opfer. Feuerflammen, Blitz und Donner, Schlangen und Drachen verwandeln nun aber den tollen in einen unheimlichen Spuk, und mit furchtbarem Ernst verkündet der Teufel in seiner ganzen höllischen Majestät dem kaum seiner Sinne noch mächtigen Hans:

„In diesen Flammen loderst du licht,
Findest du dein Weibchen dir nicht!"

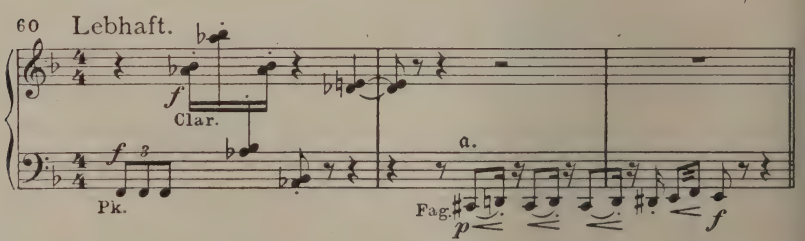
Dröhnend erschallt von den Posaunen und Trompeten her das Höllemotiv (10), und auf die dreimal sich wiederholenden Stöße seines Triolenteils wird Hans von der Teufelschar aus dem geöffneten Höllenschlund hinausgeworfen.

## Zweiter Akt

Ein Bauernthema von derber tanzartiger Rhythmik und mit der hartnäckigen leeren Quinte F—c (in Viertelbewegung) als Baß eröffnet die Orchestereinleitung zum zweiten Akt.

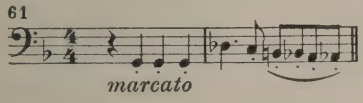



Wir sind mit Hans dem höllischen Bereiche entronnen, und der aufgehende Vorhang zeigt uns eine Anzahl Dorfbewohner beim Abendtrunk im Wirtshaus eines Dorfes bei Kulmbach. Eine Reihe echter Dörfler vereinigt sich da zu einem mit großer Natürlichkeit gezeichneten Bild. Man merkt, daß der Dichter die Bewohner seiner weiteren Heimat liebevoll und scharf beobachtet hat. Auch der Pfarrer und der Bürgermeister haben sich eingefunden, und alle lauschen einer gruseligen Geschichte, die der junge Heiner erzählt. Die frische Abschlußfigur von Nr. 59a ist dabei zu dem Motiv 59b geworden, als sei auch sie vom Gruseln angesteckt worden; auch der Ansatz des Höllemotivs (10) meldet sich einige Male. Es ist also sicherlich zu einer rechten Spukgeschichte alles schön beieinander; aber Heiner gerät nicht weit damit. Denn kurz entschlossen unterbricht ihn das Schenkmädchen Anna, weil sie viel Gruseligeres zu berichten weiß. Gerade erzählt sie von einem unheimlichen Pochen am Haustor um Mitternacht, — da klopft's auch am Tor der scheunenartigen Wirtsstube, und gleich noch einmal und schärfer:

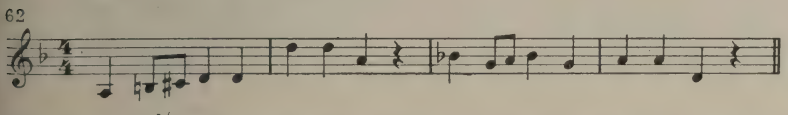



Sogleich schlottern einigen die Glieder vor Schreck; man hört es förmlich im Orchester (60a). In gespannter Erwartung lauschen alle, aber keiner will nachschauen gehen, auch der Wirt nicht, ja nicht einmal der Herr Pfarrer, bis endlich die mutige Anna die Mannsbilder

beschämt und zur Tür hinauslugt. Flugs schlägt sie sie aber wieder zu, stemmt sich mit der Schulter dagegen und schreit, der Teufel selber sei draußen. Das Bauernthema (59) erscheint in allerlei Verzerrungen und malt die Aufregung. Man verrammelt Tor und Tür. In den Lärm hinein hört man Hansens Stimme, der Einlaß begehrt, und gleichzeitig sein heldisches Thema (22). Aber auch dieses hat seine Frische verloren, seit sein Träger als Bärenhäuter durch die Welt wandert (Kl.-A. S. 129). Man traut dem Fremdling draußen nicht, und der allgemeine Argwohn (61) führt ein neues Motiv herauf.

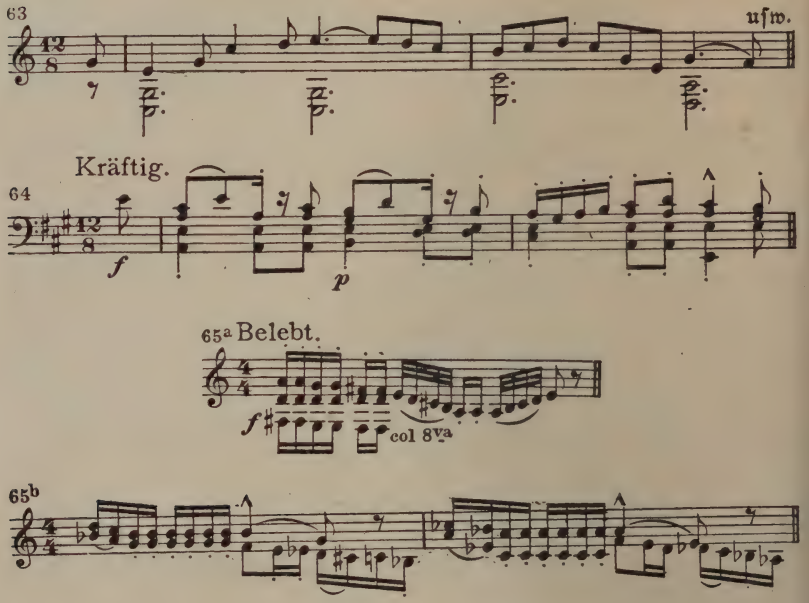



Es bricht vor der Wiedererreichung des Grundtons, gleichsam spähend und verhaltenen Atems, ab. Hans läßt nicht nach, droht von draußen her, nennt ihnen aber seinen Namen nicht. „Ich heiß', wie ich will!" So ruft er herein, und sein Trotzthema (1) bestätigt seinen festen Willen. Der Bürgermeister zeigt sich noch als der Verständigste. Auf seinen Vorschlag muß Hans die Füße durch das Fenster hereinstrecken zum Zeichen, daß er nicht der Mosje Pferdefuß ist. Die bürgermeisterliche Klugheit hat ein eignes Thema verdient.



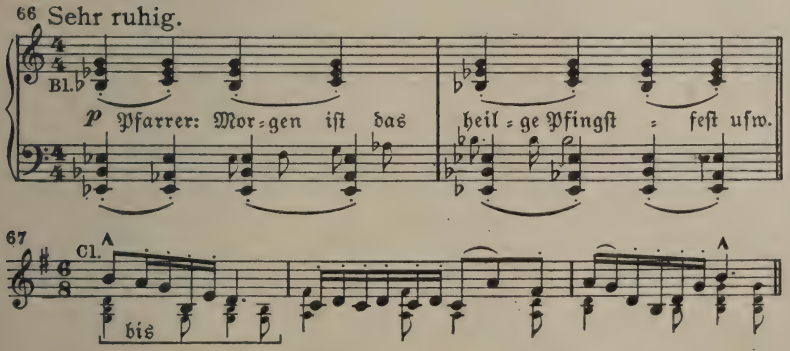

Ein Fugato über dieses charakteristische Thema der Bauernschlauheit (62) begleitet den derbkomischen Vorgang und steigert köstlich die schon im Thema liegende Komik. Natürlich erhält auch das Angstmotiv (60a) gebührend Arbeit. Dagegen zeigt sich das Pferdefußmotiv (25) nur flüchtig, denn den Bauern wird ja bei der Musterung von Hansens Füßen immer klarer, daß sie den Leibhaftigen nicht vor sich haben. Dieweil sie noch zu Rate gehen, schlägt Hans kurz entschlossen das Fenster ein und springt mitten unter sie. Munter und im alten fröhlichen Dur erklingt dazu sein heldisches Thema (22) und schließt rasch und keck ab. Entsetzt starren alle auf seine wüste Erscheinung. Doch er spricht heiter und mit freundlichem Spott (63) zu ihnen, so daß sie

allmählich, mit einem kurzen Septettsatz über dem gleichen Thema, aus dem Erschrecken ins Erstaunen übergehen. Das Schenkmädel aber findet wieder zuerst von allen ein freies Wort und ein herzhaftes Lachen. Das steckt die andern an, und der Bürgermeister leitet mit einer biederen, volkstümlichen Melodie den Stimmungsumschlag ein (64).

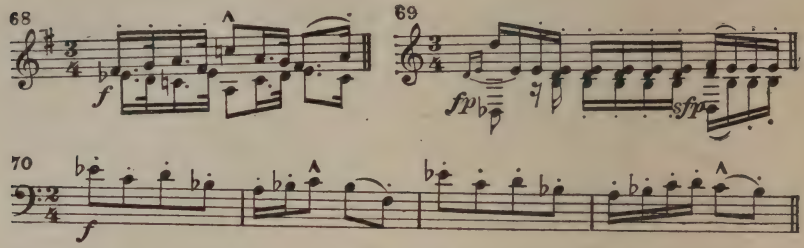



Auch die Bauern bedienen sich ihrer, um unter Führung Annas die sonderbaren Einzelheiten in Hansens Äußerem zu beaugenscheinigen und um sich dann einzugestehen, daß sie sich fürchterlich blamiert haben. Das Thema der Bauernschlauheit (62) meldet sich dementsprechend kleinlaut. Immer heiterer werden Wort und Musik. Man faßt das Ergebnis der Prüfung in dem einen Wort „Schmutzfink!" zusammen, und Hans macht gute Miene dazu und läßt sie mit überlegenem Spott (63) bei dem Glauben, alles sei nur Spaß. Doch der geschäftige und kluge Wirt, sehr hübsch charakterisiert durch sein Motiv (65a), will Hans in diesem Zustande nicht aufnehmen und verlangt Bezahlung für das zerschlagene Fenster. Hans zahlt ihn aus

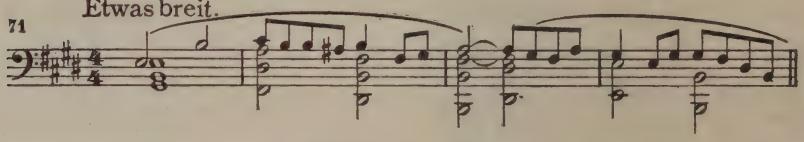
seinem Sack (57). Gleich wird der Wirt dienstbeflissen und gefällig (65b), aber sein Argwohn (61) bleibt wach, und Anna muß den Fremden ausfragen. Sie fängt das gar nicht behutsam, sondern bäuerisch derb an (62): „Du, Herr Bärenhäuter, wer bist du denn eigentlich?“ Hans wird auf seiner Wanderschaft dergleichen schon häufig erlebt und gelernt haben, wie man lästige Frager los wird. Er stellt sich verrückt und schwatzt einen greulichen Unsinn vom Kaiser von Marokko, Thronerbschaft und Verbannung, und ein gleiches Durcheinander herrscht dabei in der Musik. Verzerrte Fetzen der Themen 62, 1 und 22 lösen sich ab. Sie lassen ihn nun wenigstens als einen gutartigen Verrückten in Ruhe. Hans kann zur Nacht bleiben, und man geht auf des Pfarrers Geheiß heim. Morgen ist ja das heilige Pfingstfest, da sollen sie zur Kirche kommen und um Frieden für ihr armes Land beten. Psalmodierende Akkorde (66) stützen des Pfarrers Worte. Aber die flotte Anna vergißt nicht zu fragen, ob sie denn zum Fest nicht auch tanzen dürften. Nun, der Pfarrer erlaubt es, und im Orchester kündigt sich gleich ein echter dörflicher Ländler an (67).



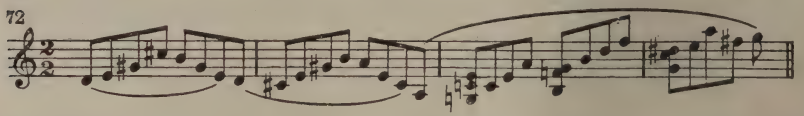

Die Themen 59 und 62 begleiten die Gutenacht wünschenden Gäste. Nur der Bürgermeister ist zurückgeblieben und nach Gewohnheit am Tisch eingenickt. Der Wirt rüttelt ihn rücksichtslos wach und mahnt ihn um Zahlung für aufgelaufene Schuld. Zu seinem Thema der „Geschäftstüchtigkeit“ (65b) tritt hier noch ein neues mißgünstigen Ausdrucks (68).



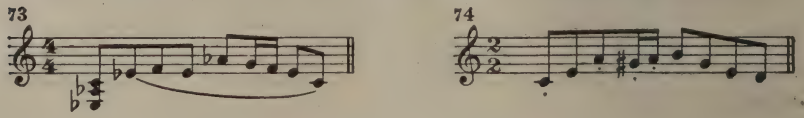

Wenn er sich dann ereifert, zeigt sich ein weiteres Motiv (69), und wenn er auf seinem Schuldschein besteht, noch eines (70). Der Bürgermeister bleibt zunächst gelassen, wie sein biedermännisches Thema (71) ihn zeichnet, das freilich hier in dieser peinlichen Lage zuvörderst in Moll auftritt.



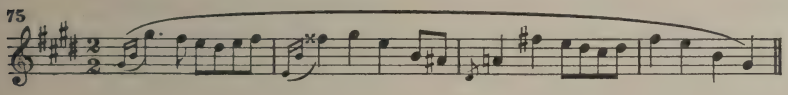

Doch bald geraten sie aneinander. Da greift Hans, der ihrem Gespräch von seinem Tisch aus gefolgt ist, in seinen Zaubersack (57) und zahlt die 60 Gulden für den Bürgermeister. Der Wirt weiß sich vor Unterwürfigkeit (65b) nicht zu lassen, der Bürgermeister aber schwankt zwischen peinlicher Verlegenheit und Freude. Hans weist den argwöhnisch (61) und lüstern um den Sack herumschleichenden Wirt hinaus und wendet sich dann mit freundlicher Zusprache an den allmählich zutraulicher werdenden, dankerfüllten Bürgermeister. Ein Thema voll verbindlicher Höflichkeit (72) untermalt zumeist Hansens Worte.




Die Gegenreden des Bürgermeisters werden musikalisch zunächst mit Nr. 71, sodann aber mit zwei neuen Motivbildungen unterlegt.



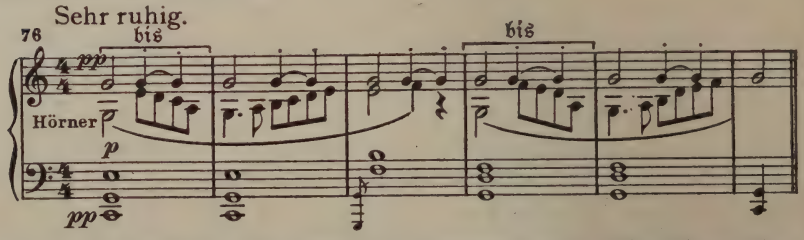
Wie von selbst kommt die Rede auf des Bürgermeisters Töchter; von den beiden älteren weiß die Musik nichts zu sagen: das Orchester schweigt! Aber das Luisel, die jüngste, wird sogleich mit dem schönen Thema ihrer hilfreichen Güte (13), das wir von der Ouvertüre her kennen, gekennzeichnet und so ihre dramatische Bedeutung fein betont. Dem Vater ist sie freilich fürs Heiraten noch viel zu jung, aber die beiden anderen wäre er in seiner wirtschaftlichen Bedrängnis schon gerne los. Ein Hoffnungsstrahl entzündet sich in Hans und schwingt in dem schönen melodischen Bogen des Erlösungsthemas (55) aus, das vom Horn zu tremolierender Streicherbegleitung geblasen wird. Kurz entschlossen bietet Hans sich jenem als Freier an. Fänd' er wohl hier die Maid, die er als Erlöserin ersehnt? So fragen die Kniegeigen für ihn (56). Des Bürgermeisters unverhohlene Freude (75) drückt sich in einer leichtbeschwingten Melodie aus.




Er redet Hans selbst seine Bedenken ob seines bärenhäuterischen Äußeren aus. Die Themen vom Erlösungssehnen (56), vom Teufel (8) und der Hölle (10) zeigen die widerstreitenden Empfindungen in Hansens Sinn. Doch verfehlt des Bürgermeisters zuversichtliche und biedere Art (71) nicht ihren Eindruck auf Hans. Feurig stimmen die Geigen das Hoffnungsthema (14) an. Morgen, zum Pfingstfest, schon soll er die Mädchen sehen. Im Abgehen fragt der hoffnungsfrohe Vater wohl auch noch, ob Hans sich denn nicht einmal waschen wird und wann; das Thema der Bauernschlauheit (62) muß das Wort aber sogleich an das Thema des Bärenhäuters (54) abgeben, das, in vier Teile zerlegt, Hansens dreimaliges Nein! stockend begleitet. Tut nichts! In heiterster Laune verläßt ihn der Bürgermeister (71) und erzwingt sich von dem zögernden Hans mit zutraulicher Derbheit einen Händedruck zum Abschied.

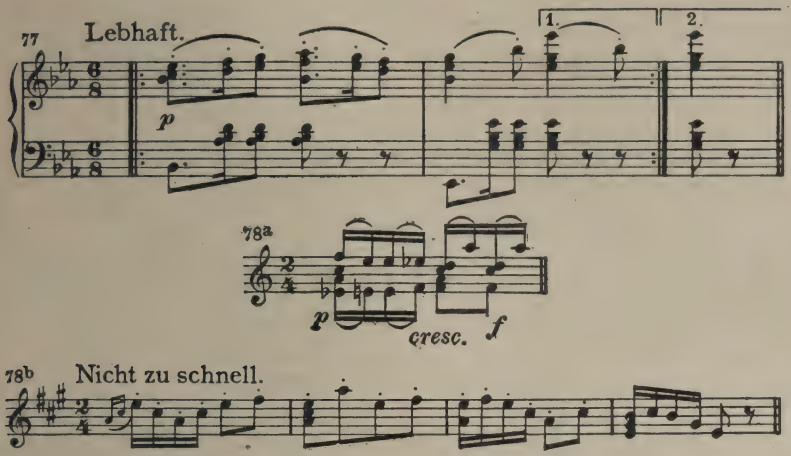
Während Hans nun seine Kammer aufsucht, lassen das Hoffnungsthema (14) und die des Bürgermeisters (71 und 74) die Stimmung der Szene langsam ausklingen. Als alles still und dunkel ist, erscheint der Wirt mit einem Lämpchen. Schleichend späht er nach dem Sack

(57), den Hans auf dem Tische liegen ließ. Er greift gierig hinein. O Schreck, der Sack schwillt an; nur mit äußerster Kraft kann er die Hand wieder herausreißen, doch statt Gold kommt allerlei Getier zum Vorschein, das den entsetzten Dieb bedroht. Das Teufelsmotiv (8) erklingt grell, abwechselnd mit dem Sackmotiv (57), bis Hans mit seinem Lämpchen aus seiner Kammer dazutritt. Sein heldisches Thema (22) bringt Licht auch in die Orchesterfarben, der Spuk verschwindet. Hans nimmt den Sack an sich, schiebt den geständigen Diebswirt zur Tür hinaus und geht schlafen. Die ereignisreiche kurze Frühlingsnacht vergeht, und das Morgengrauen lugt schon in den leeren Schenkraum, dessen großes Tor im Hintergrunde nun ein gähnender Knecht öffnen kommt. Das Morgenlicht bricht über der sichtbar werdenden anmutigen Hügellandschaft immer stärker hervor und vertreibt die Erinnerung an die Szene voll kernigen Humors, die — des Pinsels eines altniederländischen Malers würdig — den düsteren Raum eben noch belebte. In pfingstlicher Klarheit strahlende Harmonien durchziehen ihn nunmehr in einfachem Wechsel zwischen Tonika und Dominante.

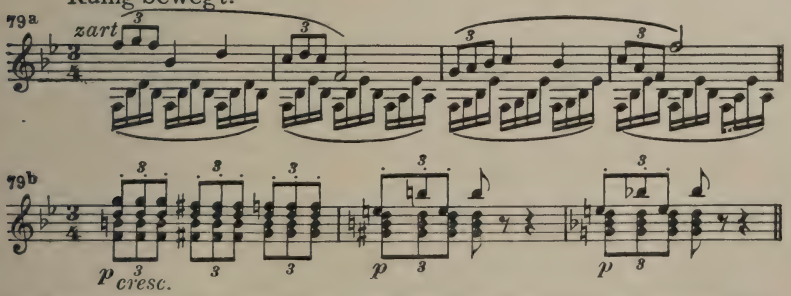



Das Bauernthema (59) leitet zum herannahenden Pfingsttanz über, die Bühnenmusik mit dem Ländler (67) begleitet ihn. Eine schleifende Gegenmelodie (Kl.-A. S. 174) macht ihn noch verlockender. Den Maibaum voran, zieht die Dorfjugend tanzend aufs Feld hinaus. Kaum ist der Zug vorüber, naht auch schon der Bürgermeister mit seinen drei Töchtern. Das Motiv der Schwestern (77) herrscht nun vor.

Eingedenk der nächtlichen Abrede (74) schickt der Vater die Luise und die Gunda trotz allem Sträuben weg, nur die Älteste, die Lene, darf bleiben. Der Vater spricht, ihren neugierigen Fragen ausweichend (71), um sie vorzubereiten, von Vermummung und Scherz. Aber da tritt Hans auch schon herein (22). Fassungslos kreischt Lene auf (78a).

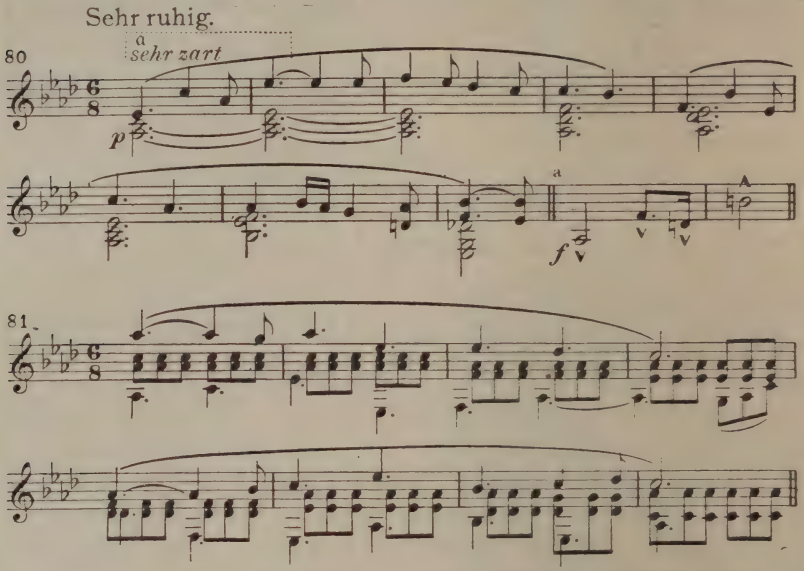



Dann ruft sie die Gunda herbei; und nun gießen beide erbarmungslos ihren Spott über den unglücklichen Freier aus (78b) und laufen unter schallendem Gelächter schließlich davon. Hans hat sich niedergedrückt auf einen Stuhl fallen lassen und birgt das Gesicht in die Hand. So erblickt ihn Luise, die vom Lachen der Schwestern und vom Schelten des hinterdreinlaufenden Vaters herbeigelockt wird. Zögernd tritt sie näher. Ihre liebliche Erscheinung malt Motiv 79a, ihre schelmische Art Nr. 79b.

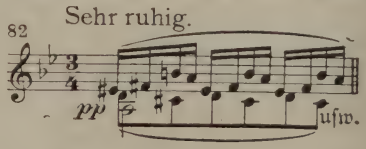



Fast muß auch sie lachen bei Hansens Anblick; doch da gewahrt sie, wie ihm eine Träne über die Wange rollt. Das sah sie noch nie, und die Manneszähre wird dem ahnungslos kindlichen Mädchen zum bedeutungsvollen Erlebnis. Tiefes Mitleid (80) keimt in ihrem jungen Herzen auf und strömt in einem herrlichen Thema aus. Dieses mündet

unmittelbar in eine liebliche melodische Linie (81), deren keusche Kindlichkeit Luisens Herzensreinheit aufs schönste zum Ausdruck bringt.

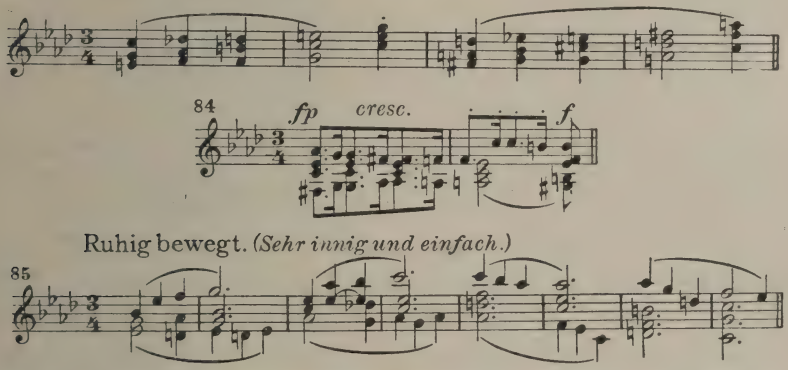



Hansens guter Engel ist in seinem Dasein erschienen! Langsam tritt sie näher. Ihr Motiv 11a erhält eine ausdrucksvolle Ergänzung durch 11b. Ihren teilnehmenden Fragen aber wehrt Hans. Doch sie läßt sich nicht abschrecken und fragt weiter. Ob Hans auch nur mit Gebärden oder knappen Worten erwidert, sie kommt der Wahrheit doch immer näher. Gegen eine etwaige Verzauberung empfiehlt sie ihm wichtig einen Besuch bei einer nahen Waldfrau, von der sie anschaulich zu erzählen weiß. Das Orchester raunt dazu geheimnisvoll:




Ungeduldig ob seines Schweigens verstummt sie schließlich. Hans blickt nun endlich zu ihr auf und gewinnt mit diesem Blick auf die liebliche Mädchenknospe, deren musikalischer Duft die ganze entzückende Szene durchzieht, Vertrauen zu ihr. Ihr schönes Mitleidsthema (80)

klingt in seiner Seele nach und spinnt sich hoffnungsvoll weiter. Nun gesteht er ihr, daß ein Bann auf ihm liegt. Er zeigt ihr seinen Ring und erzählt ihr „sehr einfach, wie einem Kinde", wie es ihn vom Banne befreien würde, wenn Luise die Ringhälfte drei Jahre trüge, ohne daß das Gold blich. Wohl steigt mit dem Thema seiner Erlösungshoffnung (55) sein Ziel tröstend vor seinem inneren Auge empor. Aber da Luise sogleich und, wie ihm dünkt, kindlich-unbedacht bereit ist, die Probe zu bestehen, verweist er ihr ernst allen Scherz. Sehr hübsch spiegelt dabei die Musik in gegensätzlichen Bildungen seine abmahnende, ernst verweisende Art mit einer ins Männliche gewandelten Umformung des Motivs 79b (84) und ihre zuversichtlich drängende Bereitwilligkeit wieder (83).



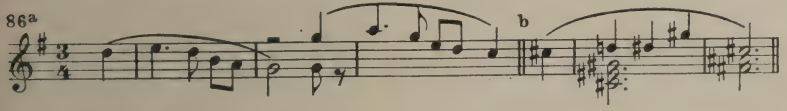

Sie läßt sich nicht einschüchtern; verständig und treuherzig zugleich befragt sie sich nach allem, auch ob sie ein wenig für ihn beten solle, wobei das Thema ihrer kindlichen Frömmigkeit (85) erscheint. Dann aber ist ihr Entschluß gefaßt: mit Entschiedenheit fordert sie den Ring von ihm und ins Leidenschaftliche steigert sich dabei mit ihrem Wesen zugleich auch ihr Thema 11. Aus bloßer Anteilnahme erwächst ihr nun das echte Mitleid, und dessen Thema (80) setzt in der knappen motivischen Form seiner ersten zwei Takte dreimal immer eine Terz höher ein; aber aus der harmonisch weichen Urform entwickelt sich hier, wo Luises Mitleid zur Tat fortschreitet, die harmonisch und melodisch bedeutsame, scharf betonte Weitspannung, etwa wie bei 80a. Damit entreißt sie ihm den Ring und hält ihn jubelnd, unbekümmert um die Gefahr, die ihr nach Hansens warnenden Worten

droht. Mächtig steigert sich das Höllemotiv (10), wenn er ihr verkündet, es sei um sie geschehen, falls der Ring bliche. Sie wiederholt mit ruhiger Bestimmtheit ihren Entschluß und hängt sich den Ring an einem Band um den Hals, während das Horn weich von keimender Hoffnung (55) singt. Nun erst gibt Hans es auf, sie von ihrem Vorhaben abzubringen. In gerührter Entzücktheit vereinigt er sein Hoffnungsthema (14) mit seinem Dank an den Himmel und dem Gebet, daß das holde Kind ihm Treue halten möge. Sogleich soll Luise Gelegenheit erhalten, ihr Vertrauen zu Hans und ihren Mut zu beweisen. Denn die vom Wirt aufgehetzten Bauern nahen, mit Dreschflegeln und Knütteln bewaffnet, vom Dorfe her. Dem Bauernmotiv in drohender Umgestaltung (59) und dem ihres Argwohns (61) entgegnet Hans ruhig mit dem Motiv seiner trotzigen Kraft (1). Aus dem Hintergrunde hetzt der feige Wirt (65a), der ihnen von dem Zaubersack erzählt hat. Hans heißt ihn lächelnd einen Dieb und zwingt ihn vor allen zur Herausgabe jener 60 Gulden, des „Teufelsgeldes". In äußerster Angst wirft der Wirt es zur Erde „in des Teufels Namen!" Und der Teufel meldet sich mit hell auflodernder Flamme! Nun ist's um Hans geschehen. Die Bauern dringen wütend auf ihn ein. Luise, die sich bisher scheu zur Seite gehalten, schreit entsetzt um Hilfe, zugleich aber wirft sie sich mutig zwischen ihn und die Bauern, hält ihrem Spott stand und schwört beim Himmel, trotz den höllischen Flammen, der Arme sei ein guter Mann. So fest ist ihr Vertrauen, so warm ihr Mitleid, dessen Thema (80) den Schluß des Akts verklärt, daß die Bauern verdutzt von Hans ablassen. Der zieht unbehelligt seines Weges davon, während der rasch sich verlierende Ansatz des Bauernmotivs (59, 3. Takt) die Betroffenheit der Bauern malt. Mit einem *pp* gehaltenen Akkord klingt der inhalt- und ereignisreiche Akt aus, dessen Schluß zu denjenigen Eindrücken dramatischer Kunst gerechnet werden darf, welche der innerlich anteilnehmende Hörer nie wieder vergißt. Wie hier rohe Bauernkraft und plumpe Alltäglichkeit durch die Seelenstärke und das hellsichtige Vertrauen eines reinen jungen Weibes besiegt werden, das ist mit dem Auge des echten Dramatikers geschaut und muß den Hörer aufs tiefste ergreifen. Der leise verhallende Schlußakkord entspricht aber nicht nur der Zartheit der seelischen Empfindungen, die hier in Luise wirksam sind und dem-

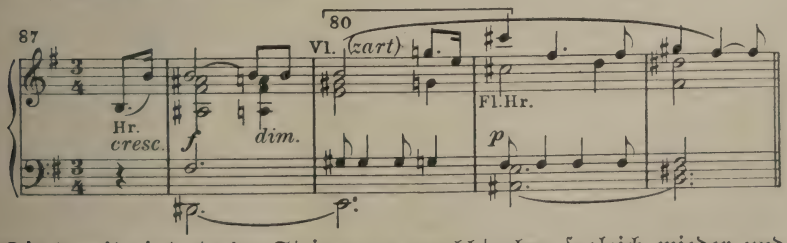
gemäß im Hörer ausgelöst werden, sondern ihm entwächst mit Recht auch das Vertrauen, daß das zarte und mutige Mädchen die Kraft hat zu halten, was sie versprach. Dieses leise Verklingen bedeutet keine Krafterschöpfung, sondern vielmehr ein kräftespannendes Atemholen.

## Dritter Akt

Das Vorspiel zum Schlußakt zeigt uns sogleich, aus welcher Quelle Luise ihre Kraft zu treuem Aushalten gewinnt. Das Thema ihrer kindlichen Frömmigkeit (85) eröffnet und beherrscht nämlich die Orchestereinleitung (G dur). Ein doppelt besetztes Streichquartett, zunächst noch ohne Kniegeigen, aber mit geteilten ersten Geigen, trägt die einfache und innige Melodie, zu der Luise bei ihrem ersten Erklingen im zweiten Akt (Kl.-A. S. 196) dem Bärenhäuter anbot, sie wolle ein wenig für ihn beten, in ruhiger Bewegung vor und spinnt sie weiter aus, wobei noch folgende melodische Bildungen hervortreten:




Hiermit führen sich die Holzbläser ein. Die Hörner und die übrigen Pulte der Streicher treten hinzu, und in ruhigem Fluß entwickelt sich das schöne und zarte Stück weiter. Die Geigen stimmen dann, während die Begleitstimmen im Rhythmus des Hauptthemas sanft weiterfließen, jenes innige Thema von der Herzensreinheit Luises (81) an, die einzig das Mädchen so hellsichtig für fremdes Leid machte. Schmerzliche Akzente (87) der Hörner deuten auf ihr verschwiegenes Bangen um jenes Ärmsten Schicksal.




Die damit eintretende Steigerung verebbt aber sogleich wieder und läuft in den veränderten Anfang des Mitleidsthemas (80a) aus. Ein

langer Orgelpunkt auf D läßt den zarten Melodieteil 86b und später erneut den Ansatz zum Mitleidsthema (80a) wirkungsvoll hervortreten, bis die Solobratsche letzteres aufnimmt und abschließend nach G dur zurückführt. In dieser Tonart erklingt dann in der Höhe hold und rein noch einmal das Thema vom herzensreinen Luisel, dem guten Engel des Bärenhäuters (81).

Während der Vorhang sich öffnet, gehen die gedämpften Streicher in ein schwirrendes Tremolando über. Wir sehen eine Waldlandschaft im ersten Morgengrauen. Auf einem Rasenhügel am Rand eines Wassertümpels liegt Hans in tiefem Schlaf. Die drei Jahre seiner Wanderschaft sind nahezu verflossen. Den Ablauf ihrer letzten Minuten erwartet mit der Sanduhr in der Hand der Teufel, während die Schar der kleinen Teufel auf sein Geheiß das große Reinigungswerk am schlafenden Hans verrichtet. Des Teufels Drohmotiv (8b) samt der Scherzandofigur (7) begleiten den Vorgang und zeigen des Teufels zwiespältige Stimmung an. Noch hofft er, den Himmlischen droben ein Schnippchen zu schlagen und Hans, so tapfer der sich bisher auch gehalten, doch noch zu Falle zu bringen. Die Hantierung der Teufelchen führt dann im Orchester den Höllenwalzer (58c und a) wieder bruchstückweise herauf, aber ohne den tollen Übermut, den er einst in der Hölle zeigte. Der Teufel treibt seine Scharen zu eifriger Tätigkeit an. Sein hinkender Rhythmus im Baß (9a) deutet auf seine Unruhe. An die Hölle, die sich durchaus ihr Opfer sichern möchte, wird durch die ungekürzte energische Form ihres Motivs (10a) erinnert, wobei der Teufel mit der Faust zu den Himmlischen hinaufdroht. Aber immer höher und ingrimmiger setzt das Unruhemotiv (9a) ein. Nun greift der Teufel zu seinem letzten Mittel: im Traum soll Hans zur Untreue verleitet werden. Sein „froschfreundlicher Tümpelgevatter" muß seine lieblichsten Wassernixen, die „leckersten, lockersten Mädel" heraufschicken, auf daß sie Hansens Sinn im Traum berücken und ihm den Ring der Treue vom Finger ziehen. Und des Teufels Drohung (8b) wirkt: rosige Gestalten steigen aus der grünlichen Tiefe auf, und lockend umschmeichelt die Weise der höllischen Lust (30), mit der schon einmal der Teufel den Hans zu ködern versuchte, den Sinn. Aber in die sehnenden Klänge mischt sich mit der wachsenden Erregung des Teufels immer heftiger dessen Drohmotiv (8b). Und

mit Recht! Denn ehe es der schönsten Nixe gelingt, ihm den Ring abzuziehen, erwacht Hans jäh und greift nach dem Kleinod. Sein trotziges Motiv (1) klingt in das kreischende Teufelsmotiv hinein. Die Teufelchen und Nixen verschwinden, und golden geht die Sonne auf. Hans küßt das in ihrem Strahl hell aufglänzende Sinnbild der Treue an seinem Finger, während das Thema der Erlösung (55) anhebt und seiner ersten Hälfte dann die Anfangstakte des Themas der Erlösungssehnsucht (56) antworten.

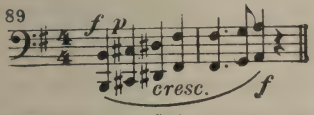
Mit gezwungener Gelassenheit beginnt der Teufel nun vom Wetter, d. h. von dem schönen Morgen zu reden und zwar in den wohlabgemessenen Achteln seines Motivs 8 samt dem lustigen Ansatz 8a. Verdientermaßen verspottet ihn Hans mit der gleichen Weise und benutzt dann sein übermütiges Thema 5, um triumphierend festzustellen, daß er die Wette gewonnen habe, und um die Erfüllung seiner drei Wünsche zu fordern. Der erste ist zu seinem freudigen Erstaunen bereits erfüllt: er ist wieder der schmucke und saubere Bursche von einst. Seine Freude (3 und 2) äußert sich lebhaft, und Thema 5 in verkürzter Form setzt den Schlußpunkt hinter den ersten zur Befriedigung erledigten Wunsch. Der zweite geht auf den Besitz des Sacks, aber frei von Gold und Spuk soll er sein. Der Teufel entzaubert ihn flugs. Und zum dritten wünscht Hans, künftig vom Teufel in Ruhe gelassen zu werden. Das sind in der Tat für den Teufel unerwartet bescheidene Wünsche. Aber Hans drängt es nicht nach Geld und Gut, ihm winkt ein besser Glück. Glückselig (2 und 3) will er davoneilen, ist er doch gewiß, daß Luise ihm Treue gehalten hat; sonst hätte ihn der Teufel ja noch in seinen Klauen! Im Abgehen hält ihn der Teufel zurück und deutet neckisch auf die Bärenhaut. Aber er muß dem erstaunten Hans schon ausführlicher erzählen, daß und wie er sie ihm, der diesen Bären einst erlegte, gestohlen hat. Dazu benutzt er eine aus Hansens heldischem Motiv (22) entwickelte, liedartig erweiterte Melodie (93a). Hans schenkt dem Teufel das Fell, auf daß es ihn „kraftlich" warne, wenn er wieder einen Kesselheizer wirbt. So spottet der Junker Übermut (5). Dann aber eilt er jubelnd davon. Im Orchester jubiliert es mit, und bei Hansens Schlußworten: „Zu meiner Braut zieh ich lachend dahin!" erhebt im Orchester das Thema (80) von Luisens erlösungwirkendem Mitleid zart und verheißungsvoll seine Stimme. Während der

Zwischenvorhang fällt, geleitet nun ein Orchesterzwischenspiel den glückseligen Hans. Hornruf (2a) und das Thema der Unbekümmertheit (5), kontrapunktisch verknüpft, und später das schöne Thema seines Hoffnungsehnens (14) liefern die Bausteine des Zwischenspiels, auch die Oberstimme des Motivs 38b erscheint im Stimmgewebe, namentlich aber findet der lockende Hornruf (2a) vielseitige Verwendung. Er führt, von Trompete und Horn einander zugeworfen, schließlich eine Steigerung herbei, auf deren Höhepunkt das Horn im Anschluß an einen Takt rauschenden Orchesterjubels ein munteres Motiv anstimmt:

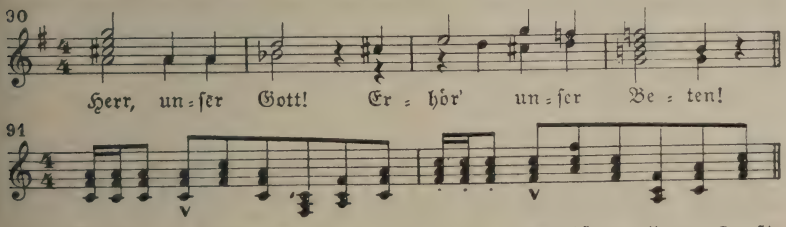
Es malt Hansens fröhlich beschwingte Eile und umspielt in unaufhörlichen Wiederholungen jubelnd bald auch das von der Trompete geblasene Erlösungsthema (55). In den dann abebbenden Orchesterjubel hinein fragt der Hornruf (2a) fröhlich nach der „Gesellin", und die Geigen antworten in plötzlichem *pp* mit Luises Mitleidsthema (80), das, immer umspielt von Nr. 88, rasch sich steigert und zum *ff* einsetzenden hoheitsvollen Thema des Fremden (41) überleitet. Hier öffnet sich der Vorhang.

In nächtlicher, mit Wolkenschleiern verhangener Szene tritt der Fremde Hans auf seinem Wege entgegen und heißt ihn, statt „zur liebsten Maid", vorerst zur Plassenburg zu eilen und dort die schlafende Besatzung vor dem unmittelbar drohenden Überfall durch die Truppen Wallensteins zu warnen. Das Motiv des Kampfgetümmels (17) herrscht hier und in der folgenden Verwandlungsmusik vor, malt anschaulich die drohende Gefahr und unterstützt die dringende Mahnung des Greises wirksam. Auch Hansens heldisches Thema (22) tritt, seinen Ehrgeiz reizend, auf. In Hans ruft des Fremden Stimme dunkle Erinnerungen wach, denen dieser ohne Scheu (52) die Richtung auf die Würfelszene in der Hölle gibt. Heute spendet er nun den damals verheißenen Rat, ihm zum Danke und zum Ruhm. Sein Thema (41) verklingt in feierlichen choralartigen Harmonien, und die meisterliche Führung der Singstimme erreicht hier abermals einen Gipfelpunkt natürlicher Schönheit (Kl.-A. S. 236). Der Fremde

verschwindet im Dunkel, das sich über die Bühne ausbreitet. Hinter der Szene hört man Hörnersignale, Trompeten und Trommeln. Das Motiv des Kampfgetümmels (17) lebt im Orchester wieder auf. Dunkelheit und Nebel zerteilen sich, und im Hintergrund wird allmählich die entfernte Plassenburg in fahler Morgenbeleuchtung sichtbar. Die Szene selbst nimmt der im Schmuck der Baumblüte stehende Garten des Bürgermeisters ein und die Landstraße, die dahinter am Zaun vorbeiführt. Bauern laufen erregt durcheinander und beobachten die kriegerischen Vorgänge im Tal nach der Plassenburg zu. Ein unruhig drängendes Motiv steigt in den Posaunen und Fagotten empor und behält auf lange das Wort.

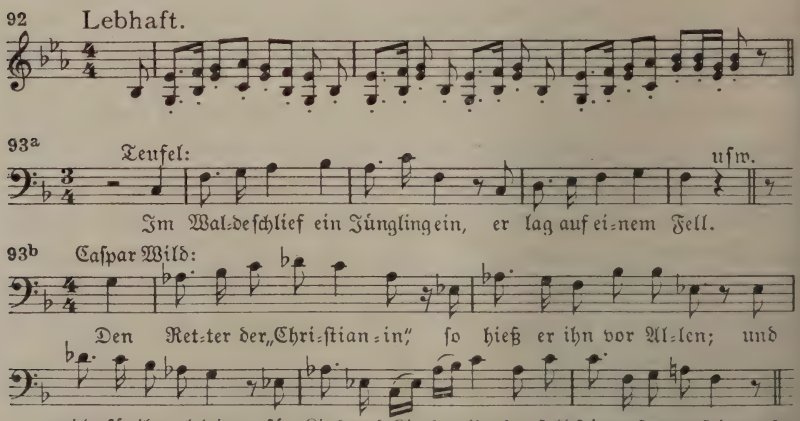



Der Chor der Dorfbewohner verfolgt unter gegenseitigen Zurufen die Geschehnisse. Besorgt gewahren sie, wie in der Burg selbst alles still bleibt und niemand den heranrückenden Feind gewahrt. In höchster Angst flehen die Frauen, unter ihnen die drei Töchter des Bürgermeisters, zu Gott um einen, der die Schläfer der Burg weckt (90).

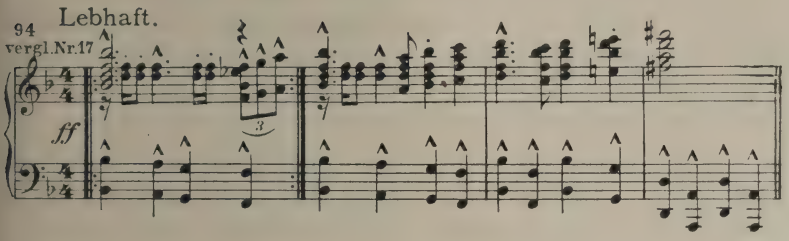



Da erklingt im Orchester leise, aber rasch anwachsend Hans Krafts heldisches Thema (22) und unmittelbar darauf von der Burg her ein Trompetensignal (91), gefolgt vom Soldatenmarsch (15). Die Verteidiger der Burg setzen sich also zur Wehr. Im Orchester schwingt die hochgesteigerte dramatische Spannung in einem langen bebenden Tremolando der Geigen allein aus, das vom Jubel des Chors abgelöst wird. Zurufe des Chors sagen dem Hörer, wie nun die Tapferen der Plassenburg den Feind angreifen und verjagen. Sieghafte Fanfarenklänge begleiten die unsichtbaren Vorgänge, Hansens heldisches Thema (22) bringt uns seinen Anteil an ihnen zum Bewußtsein, bis

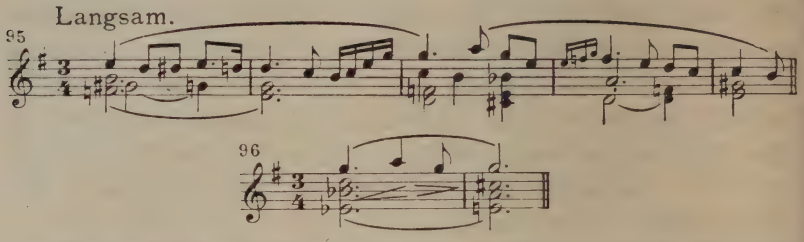
endlich, erst hinter der Szene, dann auch im Orchester der zweite Muffelmarsch (40) fröhlich einsetzt und die Rhythmen beider Soldatenmärsche (40 und 15) in Orchester und Bühnenmusik sich vermischen. Auch das Motiv 89 erscheint nun beflügelten Schrittes und in fröhlichem Dur, und der Chor der Dörfler vereinigt sich zu einem kurzen Dankgebet (Kl.-A. S. 253). Dann kommt der Wachtmeister Kaspar Wild von der Plassenburgbesatzung dahergeeilt. Die schon einmal von der Plassenburg her gehörte Fanfare (91) stellt sich nun als sein persönliches Motiv heraus und entwickelt sich breit. War er doch, so entnehmen wir seinem Bericht an die ihn freudig umringenden Bauern, einer von den drei, die am Posten „redlich eingenickt" waren, bis einer — Thema 22 sagt uns, wer — mit seinem Pochen am Burgtor sie ungestüm weckte, gerade noch zur rechten Zeit, um den stürmenden Friedländer zurückzuwerfen. Der Muffelmarsch (40) untermalt mit seinem straffen Rhythmus die Schilderung des Kampfverlaufs, und Hansens Thema (22) nimmt entsprechend der eifrigen Beteiligung unseres Helden am Kampf eine bewegtere Form an (92), ehe es sich in seiner ursprünglichen Gestalt vernehmen läßt, sobald Wild nämlich seinen Zuhörern den Namen Hans Krafts nennt. Der Oberst hat dem Retter der Burg reiche Ehren zugedacht. Kaspar Wild benutzt für diesen Teil seines Berichts Hansens heldisches Thema (22), das er — noch reizvoller wie vorhin der Teufel — liedartig ausbaut (93b; Kl.-A. S. 261).



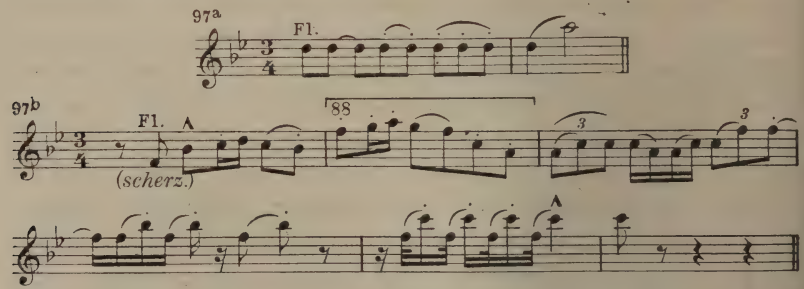
Aber Hans Kraft ist von der Seite des Obersten weg spurlos verschwunden, und Wild ist nun auf der Suche nach ihm. Wilds Erzählung bricht ab, da Trompeten hinter der Szene mit der bekannten Marschweise (15) das Heranrücken der siegreichen Truppen anzeigen und alles nach dem Hintergrund zu ihnen entgegeneilt. Im Orchester entwickelt sich gleichzeitig aus dem Motiv des Kampfgetümmels (17) ein prächtiger Siegesmarsch:




Unter seinen Klängen und den Hochrufen der Dorfbewohner zieht der Oberst Muffel, hoch zu Roß, heran, aber sichtlich in übler Laune. Er wehrt allen Jubel ab und verweist das Volk an Hans Kraft als ihrer aller Retter, heißt den Wachtmeister den Burschen herbeischaffen und zieht wieder davon (15). Der Marsch verklingt, und Wachtmeister Wild, Arm in Arm mit Lene und Gunda, bricht mit allen übrigen ins Wirtshaus auf, um den Sieg zu feiern. Auch Luise soll mitgehen, will aber nicht. Der Vater (74) versucht es in Güte, droht ihr aber schließlich, sie nächste Woche dem Veit zur Frau zu geben. Ihr gequältes Herz (95) findet nur den schmerzlichen Ausruf: „Vater!", aber die Musik spricht ergreifend und voll innigen Ausdrucks für sie, und der Vater wird weich (71). Die Schwestern necken sie im Abgehen mit dem „schwarzen Mann". Auch der Bürgermeister geht ärgerlich ab, sein behagliches Thema 71 klingt ihm unwirsch in Stücken nach. Nun ist sie mit ihrem trüben Sinnen allein. Das Motiv ihrer Herzensqual (95) leitet zu ihrem Selbstgespräch über. Sie gibt ihrem Schmerz rührend kindlichen Ausdruck, daß sie den guten Vater kränken müsse, und ist sich selbst noch nicht recht bewußt, wie es eigentlich um sie steht und daß es der jungen Liebe erstes Keimen ist, das ihr so schmerzlich süß durch die Brust zieht (96).



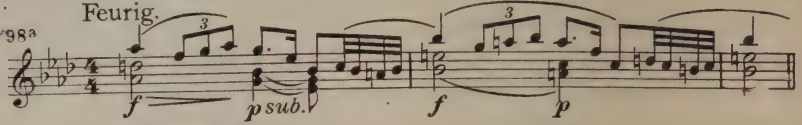

„Im Wachen wie im Traum des Ruß'gen Bild mir naht!" Das eben erst zur Jungfrau erblühte kindliche Mädchen hält einzig für Mitleid (80), was sie für ihn empfindet. Ihr ganzes Wesen ist aber von dieser ihrer Herzensqual erfüllt, und so verschmelzen die beiden Themen 11 und 95 nun in eine melodische Linie (Kl.-A. S. 276 Z. III/IV). Das Ringlein ist in den langen drei Jahren nicht geblichen. In innigem Gebet (85) hebt sie die Hände, auf daß Gott ihm den Weg zu ihr zeige, die seiner in Treuen harrt, um ihn aus dem Bann zu erlösen. Im Hintergrund, ungesehen von ihr, wie sie von ihm, erscheint Hans. Das Thema seines Erlösungsverlangens (56) zusammen mit dem Hornruf (2a) kündigen ihn im Orchester an; fröhlich blasen Flöte und Hoboe, jubilierend wie die Vöglein in der Baumblüte droben (97a), dazwischen hinein, wobei Motiv 88, Takt 2, seine Kraft frohlockenden Ausdrucks wieder bewährt (97b).

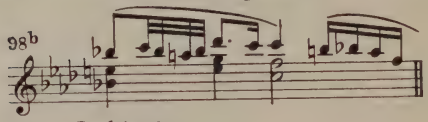


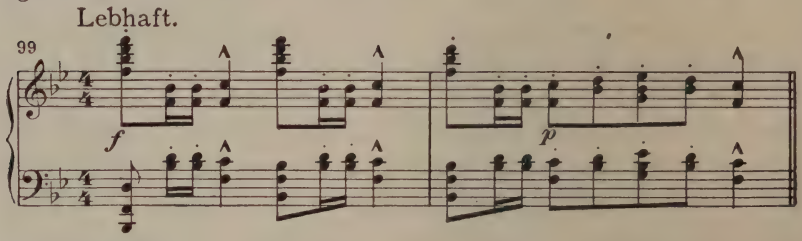

Hans erkennt, daß er den rechten Weg gefunden hat und an Ort und Stelle ist. Wonnige Schauer durchzittern sein Herz, nun er sich in der Nähe der Geliebten weiß. Dem Thema der Erlösung (55) im Horn gesellt sich eine sehnsüchtig singende Oberstimme (Kl.-A. S. 279/80). Sein übervolles Herz braucht die ganze Natur als Gefährten in entscheidender Stunde. Die Amsel im Baum (97a) soll ihm helfen, sein

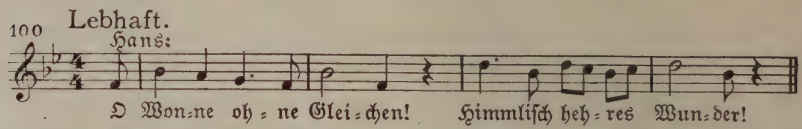
Glück in die Welt hinauszujubeln. Hoffnunggeschwellten Herzens (14) und doch zaghaft öffnet er das Pförtchen zum Garten, in dem Luise, (85 und 95 im Kontrapunkt) weilt. Er erblickt und erkennt sie. Immer ausdrucksvoller wiederholt sich das rührend schöne Thema 95 in leidenschaftlicher Steigerung. Während das Orchester bis auf eine *pp* geblasene Klarinette verstummt, spricht er sie schüchtern an. Luise, die ihn nie in dieser Gestalt sah, erkennt ihn nicht, aber ihr Mitgefühl und ihre hilfreiche Güte (13) sind auch dem Unbekannten sicher, zumal Hans leicht an der Hand verwundet ist. Sie holt Linnen aus dem Hause; bedeutungsvoll mahnt der Ansatz zum Mitleidsthema (80a), daß die Stunde naht, wo ihr Mitleid Erlösung wirken soll. Teile ihrer Themen 11 und 13 unterstützen Hansens Erinnern an den entscheidungsvollen Augenblick, da sie einst in sein Leben trat. Rasch ist die kleine Wunde verbunden (13). Nun ist's an Hans, sie nach dem Grund ihrer sichtlichen Bekümmernis zu fragen. Ob denn ihr Liebster im Krieg, ob sie Braut sei? Hier deuten die Themen 96 und 95 ihren Herzenszustand an. Der Amsel süßes Flöten (97a) erklingt dazwischen. Bei Hansens sonderbar erregtem Benehmen steigt aber doch eine Ahnung in Luise auf, was der Motivansatz 80a mit angefügtem Harfenakkord wundersam malt. Hans muß sich nun Gewißheit verschaffen, ob sie seinen Ring noch in Treuen trägt. Er bittet um einen Trunk Wasser und läßt verstohlen seine Ringhälfte in den Becher fallen. Auf ihre verwunderte Frage preist er dabei die Himmelsgabe des heiligen lauteren Wassers in wundervoll sinniger Weise und in einer dieser entsprechenden durchsichtigen Vertonung von meisterhafter Schlichtheit (Kl.-A. S. 288). Dann reicht er ihr den Becher, daß sie ihm zutrinke, und — sie erblickt auf des Bechers Grunde den Ring (80a). Wie gleicht er dem ihrigen! Doch den trägt sie ja auf der Brust! Wie im verhaltenen Jauchzen setzt Motiv 80a zu dem Tremolando der Geigen immer von neuem an. Sie erkennt, es ist jenes fremden Mannes Ring. Hellauf jubelt es im Orchester und in Luisens Gesang. Da entdeckt sich Hans der in Freude Erglühenden. Seinen feurigen Gesang geleiten im Wechsel die Themen des Erlösungssehnens (56), der Hornruf (2a), Luisens Mitleidsthema (80), das Thema der Erlösung (55) und das jubilierende Motiv (88/97b). Verwirrt steht Luise; ein Blick in sein Auge, das einst so traurig fragend auf sie geschaut hatte, gibt

ihr endlich selige Gewißheit. Mit Doppelschlägen verzierte neue Motive deuten nun auf das wachsende wonnige Entzücken (98) beider.

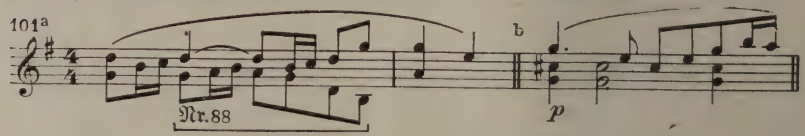


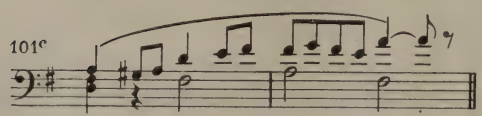




Und als Hans sie seine süßeste Braut heißt, setzt mit feuriger Entschlossenheit das Motiv der Brautwerbung (99) ein. Mit entzückter Überraschung vernimmt das kindlich selbstlose Mädchen seine Frage, und jubelnd wirft sie sich an seine Brust. Den Zwiegesang, in dem sie nun ihr Entzücken ausströmen, leitet Hans mit dem Wonnethema (100) ein. Wenn Hans dabei der bösen Schicksalsmächte gedenkt, die ihm den Weg zum Glück versperrten, so erscheint Thema 99 in Moll, und das Höllemotiv (10a) besagt das übrige. Mit zunehmender Leidenschaftlichkeit des Zwiegesangs erscheint im Orchester eine weitere Motivfolge (101).

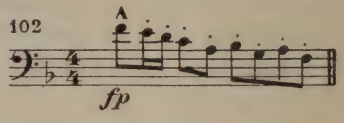


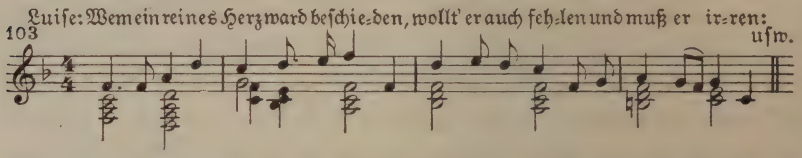
Das Jubelmotiv (88/97b) klingt wie Vogelgesang dazwischen, und in seines Glückes Überschwang wendet sich das selige Paar unmittelbar an die gefiederten Zeugen ihrer jungen Brautschaft; in zahlreichen Wiederholungen umspielt Motiv 101b die Singstimmen, bis Nr. 101a zum Wiedereintritt des Wonnethemas (100) im Orchester führt und Hans und Luise die hellstrahlende Sonne des heutigen Tages und ihres Glückes zu preisen anheben, wobei der Ansatz zum Mitleidsthema (80a) seine ausdrucks- und verheißungsvollen Bogen aus der Tiefe zur Höhe schlägt. Das Erlösungsthema (55) leitet dann den feurigen Schluß dieses tiefempfundenen und meisterhaft aufgebauten Zwiegesangs ein, und beide sinken sich selig in die Arme.

Das sieht der Wachtmeister Wild (91), der mit einigen Bauern plaudernd herankommt. Mit freudigstem Erstaunen erkennt er den lang gesuchten Hans Kraft, ruft eiligst die Bauern alle herbei (das Bauernthema (59) gibt einen Kontrapunkt zu Wilds Motiv (91) ab), und alle begrüßen nun fröhlich ihren Retter aus schwerer Gefahr, wobei Hansens heldisches Thema (22) in C dur und vollem Orchester seine ganze Pracht entfaltet. Vater Bürgermeister (74) will Luise von dem Fremden hinwegweisen; Hans stellt sie ihm aber in aller Bescheidenheit und Kürze als seine Braut vor. Des Bürgermeisters Verblüffung malt sein harmonisch und dynamisch sehr fein verändertes Motiv 71. Der Wirt drängt sich heran und bietet seine Dienste an, wobei sein Thema (65) in freundlichstem Dur auftritt. Hans dankt ihm und reicht ihm zum Zeichen seiner Erkenntlichkeit — den Sack. Da überkommt jäh den Spitzbuben die Erinnerung an jene Schreckensnacht, das teuflische Getier von damals wächst vor seinem inneren Auge (und im Orchester Kl.-A. S. 171/307) wieder empor, und all seine Bauernschlauheit (62) gerät ins Wanken. Ängstlich gellt Motiv 62 in den Holzbläsern auf, die Trompete wirft kurz und entschieden Hansens Trotzmotiv (1) dazwischen. Nun hat der Wirt den Sack und seinen Herrn erkannt. Schreiend rennt er davon, und jetzt merken auch die Bauern (59), daß Hans Kraft und der Bärenhäuter von einst ein und derselbe ist. Der aber hält ihnen gelassen ihre einstige Torheit vor (63), und alle, auch Lene und Gunda, sehen zerknirscht ein, wie dumm sie gewesen sind. Der gerührte Bürgermeister (71) preist dieses seinen Lebensabend verschönende Glück. Hans aber, durch das Teufels-

motiv (8) an die eigne Verfehlung gemahnt, gesteht vor allen freimütig, daß es sein Leichtsinn (102) war, der ihn einst dem Teufel auslieferte.




Als die Ärztin, die ihn heilte, preist er seine Luise. Doch diese weist seinen Dank von sich ab und einem Höheren zu, wobei sich ihr Motiv 13, wie einst in der Ouvertüre (Kl.-A. S. 14/314), sehr zart ergeht und dann die holden Klänge des Themas ihrer Herzensreinheit (81) ihre Worte untermalen. Nun stimmt sie ihre Dankesweise an,




und wie Hans diese dann aufnimmt, vereinigen sich auch die Stimmen des Frauenchors, der Schwestern, des Bürgermeisters, des Pfarrers und Kaspar Wilds mit denen des Brautpaars zu einem auf diesem Thema aufgebauten Schlußchor, der sich zu einer ergreifenden Dankeshymne steigert, und auf dem Höhepunkte, wenn Hans des Heilig-Alten, der ihn beschützte, gedenkt, in das Thema des Fremden (41) machtvoll und feierlich einmündet, nachdem sich unmittelbar vorher schon die Erscheinung des Fremden in den Bässen des Orchesters mit seinem hoheitsvoll schreitenden Motiv 52 angekündigt hatte. Der Ansatz zu Hansens heldischem Thema (22) leitet endlich zu den Schlußtakten des prachtvollen Satzes über, und mit dem Lobe Gottes aus aller Munde schließt das Werk.

# Herzog Wildfang

## II

# Herzog Wildfang

In drei Akten[1])

(„Ihrer Exzellenz Frau Gräfin Marie von Wolkenstein-Trostburg, der siegreich treusten Vorkämpferin des Bayreuther Kunstwerkes, verehrungsvoll zugeeignet.")

## Die Grundzüge der dramatischen Handlung

Der Ort der Handlung ist eine mitteldeutsche Residenz, ihre Zeit die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Fürst des Ländchens ist der jugendlich schöne, unvermählte Herzog Ulrich, dem seine übermütigen Streiche den Namen „Herzog Wildfang" eingetragen haben. Der viel umschmeichelte und von Frauengunst verwöhnte Herrscher empfindet jedoch das Unbefriedigende seines glänzenden fürstlichen Daseins, dem der rechte Inhalt fehlt, so stark, daß ihm Thron und Krone eine Last sind und er sich, fern von ihnen, ein Leben in Freiheit ersehnt. Bar jedes Verantwortlichkeitsgefühls und übel beraten von seinem kriecherischen, nur auf den eignen Vorteil be-

[1]) Klavierauszug bei Max Brockhaus, Leipzig (1901).

dachten und hoch hinaus strebenden Rat Mathias Blank, hat er die Grenzen des Erlaubten immer rücksichtsloser überschritten und sich mehr und mehr nach dem Vorbild des französischen „Sonnenkönigs" zu einem Vertreter des überheblichen Gottesgnadentums jener Zeiten und des auch vor einer Gewalttat nicht zurückschreckenden Fürstenübermuts entwickelt. Da sein Rat Blank dabei geschickt Fürst und Volk gegeneinander verhetzt, so treiben die Dinge einer gewaltsamen Lösung zu. Sie tritt in der Tat ein, bildet aber, entgegen aller Berechnung des schurkigen Blank, gleichzeitig den Keim und ersten Anstoß zu einer inneren Umkehr und Läuterung des jungen Fürsten. Seine Entwickelung zu einem Träger des gottgewollten Herrschertums, zu einem ersten Diener des Staates im Sinne Friedrichs des Großen macht den ernsten Inhalt des Werkes aus, das man trotzdem, dank dem Vorwalten des Humors in der szenischen Einkleidung, ein musikalisches Lustspiel, eben ein solches edler Art, nennen darf.

Die ersten feinen Fäden zwischen dem Herzog und seinem Volk, die später zu einer Brücke erstarken, auf der der Fürst den Weg zum Herzen des Volkes zurückfindet, spinnt die Liebe. Sie zieht den Herzog und Osterlind, die Tochter des Ratsherrn Burkhart, zu einander und wird aus nichtiger Tändelei eine segenspendende Schicksalsfügung, obwohl sie nicht zur Vereinigung beider führt.

Auch in Osterlind sehen wir, gleichlaufend zu der des Herzogs, eine entscheidende Entwickelung sich im Laufe der Handlung vollziehen. Mutterlos und von ihrem zärtlichen Vater, dem ehrenfesten Ratsherrn, verwöhnt, ist sie zu einer lieblichen Mädchenknospe herangewachsen, der es an Freiern nicht fehlt. Aber mit ihrem Jugendgeliebten Reinhart hat sie sich aus nichtigem Anlaß arg entzweit, und der ist drob voll Zorn und Gram außer Landes gegangen, in fremden Kriegsdienst. Auch sie hat dann die kleinstädtische Residenz verlassen, um draußen irgendwo „Englisch, Französisch und Bildung zu lernen". Nun ist sie soeben wieder heimgekehrt. Trotzig zwingt sich das zu kindlicher Tändelei geneigte Mädchen, Reinhart ganz zu vergessen. Scheinbar fällt ihr das auch nicht schwer; denn mit der ganzen Schwärmerei, deren die deutsche Mädchenseele in den Jahren des Flügelkleides gegenüber dem Landesherrn fähig ist und nun gar, wenn er jung und schön ist, hängt sie ihr Herz an den Herzog Ulrich. Seit der

Fürst gestern an ihrem Hause vorüberreitend zu der soeben Heimgekehrten ins Fenster hinaufgeschaut hat, ist es um ihre Ruhe geschehen. Sie muß ihn sehen und womöglich auch sprechen. Mit diesem Vorsatz sehen wir sie in einer der ersten Szenen mit der Haushälterin ihres Vaters Kuni in den Schloßhof eintreten. Was helfen dagegen alle Warnungen der altjüngferlich hausbackenen Kuni, die freilich selber auch noch ans Heiraten denkt und es auf den Schneider Zwick abgesehen hat; was hilft es auch, daß sie Osterlind all die Freier vorhält, die sich um die Hand des hübschen und wohlhabenden Mädchens bewerben! Nicht einmal der hochmögende herzogliche Rat Blank findet Gnade vor dessen Augen. Als Kuni aber als letzten gar Reinharts Namen nennt, wird Osterlind heftig, freilich gerade ein Zeichen, daß er ihr durchaus noch nicht so gleichgültig geworden ist, wie sie behauptet. Aber in ihrem jungen Herzen herrscht noch das ungewisse Dunkel eines ersten jugendlichen Triebes; der rechte Lichtstrahl, der ihr Seelenleben zu vollem und bewußtem Erwachen brächte, ist noch nicht zu ihr gedrungen. Als nun der Rat Blank und Junker Kurt, der Vertraute des Herzogs, aus dem Schlosse zu ihnen treten und die gefällige Kuni sich daran macht, Osterlind durch des Junkers Vermittelung eine Unterredung mit dem Herzog zu erwirken, benutzt Osterlind derweil ihr Gespräch mit Blank munter dazu, dem alten Gecken den Kopf noch mehr zu verdrehen. Um so jäher freilich schlägt dessen Verliebtheit in Haß und Rachsucht um, wenn er gleich darauf von Junker Kurt hört, daß Osterlind mit dem Herzog im Park ein Stelldichein haben wird.

Während die beiden Frauen sich im Park verlieren, findet sich auf der Schloßterrasse der Herzog ein, um mit seinem Gefolge von da aus auf der freien Wildbahn des Parks ein Wettschießen abzuhalten. Blanks rachsüchtiger und teuflischer Plan gelingt: durch höhnischen Zweifel an seiner Fertigkeit im Schießen reizt er den Herzog so weit, daß dieser die Flinte auf eine am fernen Parkrand wandelnde Mädchengestalt anlegt und abdrückt. Man hört einen Schrei — und Osterlind wird, zum Glück nur leicht verwundet, herbeigetragen. Ihr aus den Nebeln der Ohnmacht erwachender Blick trifft den scheu zur Seite getretenen Herzog ins innerste Herz und senkt in die Seele des jungen Fürsten den Keim zu einer ersten wahren Liebe. Ist es auch vorerst

der Reiz ihrer lieblichen, in ihrer Hilflosigkeit doppelt rührenden Schönheit, der ihn ergreift, so tritt zu diesem Gefühl doch sogleich auch das Mitleid und der Wunsch, zu sühnen, was er an ihr gefehlt. So sind durch dieses erste wirkliche Herzenserlebnis die besseren Empfindungen in seiner Seele wachgeworden, und sie fließen in eins zusammen mit dem in seiner Brust wohnenden Drange nach Freiheit, nach einem Leben an der Geliebten Seite in schönen Fernen, unbehindert durch Krone und Thron.

Sein frevelhafter Schuß beschleunigt aber auch den von Blank von langer Hand vorbereiteten äußeren Umschwung. Denn das gereizte und verhetzte Volk bricht ob dieser neuen Freveltat in lautes Murren aus, und als der Herzog den ernsten Vorstellungen des Ratsherrn und schwergekränkten Vaters Burkhart kein Gehör gibt und in gereiztem Trotz nicht nur alle billige Sühne verweigert, sondern sogar droht, auf das Volk schießen zu lassen, da kommt es zu offener Empörung. Raschen Entschlusses wirft da der Herzog die Herrscherwürde von sich und verläßt die Residenz und das Land.

Blank hat, weidlich hetzend, diesen Ausgang herbeiführen helfen und übernimmt nun die Regierung der so plötzlich entstandenen Republik. So steht er denn am Ziele seiner ehrgeizigen Wünsche. Nun gilt es für ihn, das Volk weiter bei guter Laune zu erhalten, und er streut drum mit vollen Händen Geld aus und spendet Wohltaten und Volksfeste. Aber gerade diese Freigebigkeit soll zu seinem schmählichen Sturze führen. Einstweilen freilich betreibt er mit Eifer auch seine Werbung um Osterlind weiter. Schon hat Vater Burkhart alle Werber zu sich geladen, um in ihrer Gegenwart Osterlind zu einer Entscheidung zu zwingen. Keiner ahnt, daß zu den bisherigen nun ein neuer Freier getreten ist, nämlich der Herzog, und daß dieser drauf und dran ist, sie alle aus dem Sattel zu heben. Ihn treiben nämlich, sogleich zu Beginn des zweiten Aktes, Sehnsucht und Liebe heimlich in seine bisherige Residenz zurück. Als fahrender Händler verkleidet nähert er sich Osterlind, erbittet ihre Verzeihung und gesteht dem durch so hohe und kühne Neigung beglückten Mädchen seine Liebe. Ihre verständigen Bedenken zerstreut er durch einen ungewöhnlichen Vorschlag, durch den er sie unerkannt, aber frei vor allem Volk in rechtmäßiger Werbung gewinnen will. Ein Wettlauf soll nämlich

am Tage der bevorstehenden Kirchweih unter allen Werbern entscheiden. Seines Sieges ist der jugendkräftige und körpergewandte Fürst sicher. Osterlind geht, von der feurigen Beredsamkeit des Liebenden und dem eignen Hang zu lustigem Übermut gleicherweise verlockt, auf seinen Plan ein und legt dem sich nun zur entscheidenden Aussprache einfindenden Werberquartett in der Tat ihren Entschluß dar, daß nur der Sieger in diesem Wettlauf ihre Hand erhalten solle. Die Zustimmung des Vaters hat sich das kluge Mädchen erlistet, indem sie von ihm mit schmeichelnder Zärtlichkeit die Erfüllung eines Wunsches erbettelte, bevor sie ihn noch aussprach. Sie nimmt ihn nun beim Wort und heischt Gewährung jenes Wunsches, den er der Verwundeten in der Sorge seines Vaterherzens zu erfüllen verheißen hatte, sobald sie genesen sei. So kann der unwillige Vater den tollen Plan nicht hindern.

Da kehrt unvermutet der Geliebte ihrer Jugend, Reinhart, zurück. Die unüberwindliche Sehnsucht nach ihr hat sich stärker als sein Trotz erwiesen und ihn in die Heimat zurückgetrieben. Hier empfängt ihn die ihm unfaßbare Kunde von dem „Liebes-Werb' und Wetterennen", dessen Ausgang, wie er meint, Osterlind wahllos dem ersten Besten preisgeben wird. Er eilt zu ihr, und ihr verlegenes Gebaren zeigt ihm, daß das für unmöglich Gehaltene Wahrheit ist. In beredten, herzergreifenden Worten erinnert er die Geliebte an ihre gemeinsamen glücklichen Jugendtage, an ihren ersten Kuß auf abenddämmernder Flur, an ihr seliges Beieinander, das erst jener törichte Streit trennte. Sie versucht ihre wachsende Ergriffenheit hinter Kälte und Trotz zu verbergen, und Reinhart verläßt sie in dumpfem Schmerz, das Herz beschwert mit plötzlich erwachter Eifersucht auf einen Unbekannten. Da, wie sie ihn so zum zweiten Male düster und grollend von sich gehen sieht, zerreißt ein Lichtstrahl den Dämmer ihres Herzens, und hellauf leuchtet ihr in schmerzlicher Gewißheit die Erkenntnis, daß es nicht Liebe ist, was sie für den Herzog fühlt, daß die Liebe ihres Herzens von je und heute mehr als je Reinhart gehört. Nun soll die gute Kuni helfen; aber guter Rat ist teuer: der Wettlauf ist für morgen angesetzt, und es gelingt nicht, ihn rückgängig zu machen. Blank, der ein feines Plänchen fertig hat, um Sieger darin zu werden, besteht auf dem, was abgemacht ist. Da eilt denn Kuni hinter

Reinhart her, damit der sich wenigstens auch am Wettlaufen beteilige.

So entläßt der zweite Akt am Schluß den Hörer voll höchster Spannung, wie sich Osterlinds Schicksal entscheiden wird. Ist er doch auch noch Zeuge dessen geworden, wie schlau Blank seine Vorkehrungen für das Wettlaufen getroffen hat. Seiner eignen Kraft mit Recht mißtrauend hat er nämlich zu dem ihm gewohnten Mittel des Betrugs und der List gegriffen. Sein Helfershelfer, der Schneider Zwick, ein großer Märchenfreund, bringt ihn unabsichtlich auf einen glücklichen Gedanken, als er ihm das Märchen vom Igel und vom Hasen in eigner, soeben vollendeter Vertonung vorträgt. Wie dort des Igels Frau, so soll morgen ein Ersatzmann, den Zwicks geschickte Hand in Anzug, Bart und Haar zum Verwechseln ähnlich wie Blank herrichtet, des Herrn Rates Stelle vertreten, und zwar soll der falsche Blank die erste Strecke bis zum Buchenwäldchen laufen, Blank selber aber mit frischen Kräften und entsprechendem Vorsprung nur die zweite Hälfte des Weges vom Wäldchen, in dem er sich verborgen halten wird, bis zum Ziel.

Während Blank so wieder einmal selbstsüchtig und gewissenlos das Schicksal zu seinen Gunsten zu lenken unternimmt, hat sich aber, ihm unbewußt, ein anderes Unheil über seinem Haupte zusammenzuziehen begonnen. Fortgesetzte Diebstähle in der Stadtkämmerei beunruhigen seit einiger Zeit die Gemüter. Auf Blanks Betreiben und mit Zwicks Hilfe ist zwar ein Arbeiter namens Jacob Fell deswegen belangt, vom Gericht schuldig befunden und ins Zuchthaus gesteckt worden. Nun hat man aber seitdem einen gar merkwürdigen Vorgang beobachtet: allnächtlich beim ersten Tagesgrauen fliegt eine Krähe durchs offene Fenster der Kämmerei hinein und mit Gold im Schnabel wieder heraus, und diese Krähe gehört — Blank! Freilich, der einzige Zeuge, Gärtner Zupfer — Gärtner stehen ja gern so früh auf! — hat in seiner dummpfiffigen Art beim Verhör durch die mißtrauisch gewordenen Ratsherren sein Zeugnis verweigert, und so ist die Untersuchung stecken geblieben und nichts in die Öffentlichkeit gedrungen. Aber bei einem der Ratsherren, Stephan mit Namen, besteht der Verdacht weiter, und er ist bei den andauernden großen Ausgaben des von Haus aus nicht begüterten Blank auch begründet genug. Blanks Bewerbung

um die Hand der wohlhabenden Osterlind erscheint, so betrachtet, als ein Versuch, seine Verhältnisse zu ordnen.

Wenn sich nun im dritten Akt der Vorhang über dem bunten und lustigen Gewimmel des Kirchweihfestes hebt, so liegt also doch über der jungen Republik nicht eitel Sonnenschein.

Zur festgesetzten Stunde des Wettlaufs erscheint Osterlind mit ihrem Vater und Kuni. Nur mühsam vermag sie ihre Unruhe zu verbergen. Die Werber treten verlarvt zum Wettlauf an; es sind ihrer sechs statt vier, nämlich außer dem Herzog, den niemand erkennt, auch Reinhart, den seine große und echte, alles verzeihende und alles erhoffende Liebe doch hierher gezwungen hat. Das Wettrennen beginnt. Derweil belustigen Gaukler das Volk, unter ihnen auch das Wurzelweib vom Hahnenkamm, deren „Erbschlüssel" ihr prophezeien hilft. Ratsherr Stephan macht eine Probe mit ihm, ob er den Dieb finden kann, der den Stadtsäckel bestiehlt, und siehe da, beim Namen Blanks dreht sich der Schlüssel im Buch. Wütend dringen die Umstehenden auf das Weib, das den gefeierten Blank verleumde, ein. Da ertönt ein Trompetensignal zum Zeichen, daß der erste Läufer dem Ziele naht. Es ist — Blank, keuchend und hinkend, aber doch der Erste! Osterlind wendet sich in Angst und Schauder ab. Ein neuer Trompetenstoß meldet den Zweiten; der Herzog ist's. Als er die Maske abnimmt, stehen Alle betroffen, nur Blank verhöhnt ihn frech, den „Herzog Wildfang ohne Land", die „Hoheit außer Diensten". Da beginnt die Stimmung der Menge gegen den Dreisten umzuschlagen, und nun naht sich ihm rasch das Verhängnis. Reinhart schleppt jenen Burschen herbei, der an Blanks Stelle unter den Werbern zum Wettrennen angetreten war. Er hat ihn im Buchenwäldchen ertappt, wie er Kleider, Perücke und Bart vergraben wollte, und des Burschen Geständnis vor allem Volk enthüllt Blanks schamlosen Betrug. Mit Schimpf und Schande wird Blank davongejagt; seine Krähe setzt sich dem Flüchtenden auf die Schulter und hackt nach ihm. So wird für die Ratsherren auch seine Schuld an den Diebstählen offenbar.

Der böse Geist des einstigen Herzogs ist damit unschädlich gemacht. Nun steht der junge Fürst unvermutet wieder unter seinem Volk, nicht als Herrscher, sondern als Werber um eine Bürgertochter in

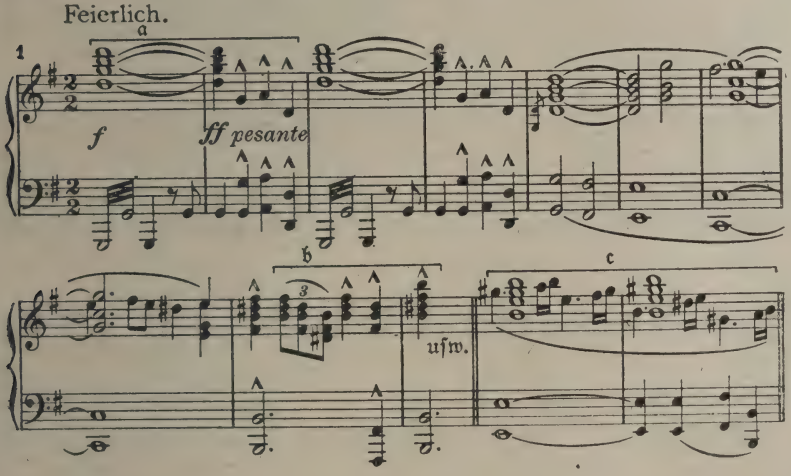
offenem Wettbewerb, aus dem er dank seiner körperlichen Tüchtigkeit als Sieger hervorgegangen ist. Hatte sich ihm schon bei der frechen Beschimpfung durch Blank die Neigung des Volks wieder zuzuwenden begonnen, so lernt ihn nun die Menge von einer ganz neuen Seite kennen und nur noch höher schätzen. Man verehrt in ihm nicht nur, trotz allem Trennenden, den Fürsten von einst, sondern man achtet und bewundert nun auch den Menschen in ihm, der wie einer der ihrigen in ehrlichem Selbstvertrauen lediglich auf seinen Mannes-wert um ein Mädchen aus ihrer Mitte freit. Thomas Burkhart findet daher einen dankbaren Boden für seine warmherzig versöhnende Ansprache, mit der er sich an Fürst und Volk wendet. Die im Volke niemals ganz erstorbene Liebe zum angestammten Herrscher erwacht aufs neue, und jubelnd stimmt es Burkharts Bitte an den Herzog zu, daß er zu ihnen als ihr Fürst zurückkehren möge. Freudig willigt der Herzog ein. Als Pfand des geschlossenen Friedens aber erbittet er von Burkhart die Hand Osterlinds, und, da dieser erschrocken ab-lehnt, richtet er die gleiche Bitte an Osterlind selbst. Und nun erweist sich, wie die Erlebnisse der letzten Tage seit Reinharts Rückkehr das kindlich übermütige Mädchen gereift haben. Kein fürstlicher Glanz kann sie mehr von dem Weg fortlocken, den ihr Herz sie gehen heißt, und sie findet, zuerst in lieblicher Verlegenheit, dann aber mit wach-sender Fassung in steigender Entrücktheit, den Mut und die rechten Worte, um dem Herzog und allem Volk zu künden, wie das Schicksal sich ihrer, ihr selbst in ihrer Verwegenheit unbewußt, nur als Mitt-lerin zwischen Fürst und Volk bedient habe; nun aber diese Aufgabe erfüllt ist, will sie zur Seite treten und dem Manne zu eigen sich geben, den ihr Herz in schmerzvoller Prüfung als den rechten erkannt habe. Damit reicht sie Reinhart freimütig ihre Hand. In höchster Be-troffenheit wendet sich der Herzog ab; in seinem Innern aber voll-zieht sich jene Wandlung, die einst der Blick der verwundeten Osterlind in ihm angebahnt hatte. Die selbstsüchtigen Regungen des bis dahin lediglich genußfreudigen fürstlichen Jünglings verflüchtigen sich unter dem Drucke dieses ersten großen Schmerzes in seinem Leben und geben den Raum für edlere Empfindungen frei. So zwingt er denn mit männlichem Entschluß die Liebe zu Osterlind nieder, wendet sie in ihrer ganzen Fülle auf sein ihn umdrängendes Volk und läßt sie

ausströmen in dem freudig feierlichen Gelöbnis: „Wohlan, als euer Herr dien' ich euch fortan!" Durch die läuternde Kraft eines schmerzlichen Verzichts ist so aus dem Träger frevelnden Fürstenübermuts ein Herrscher in gottgewolltem Sinne geworden, und Volk und Fürst gehen miteinander einer neuen, glücklicheren Zukunft entgegen.

## Die Musik

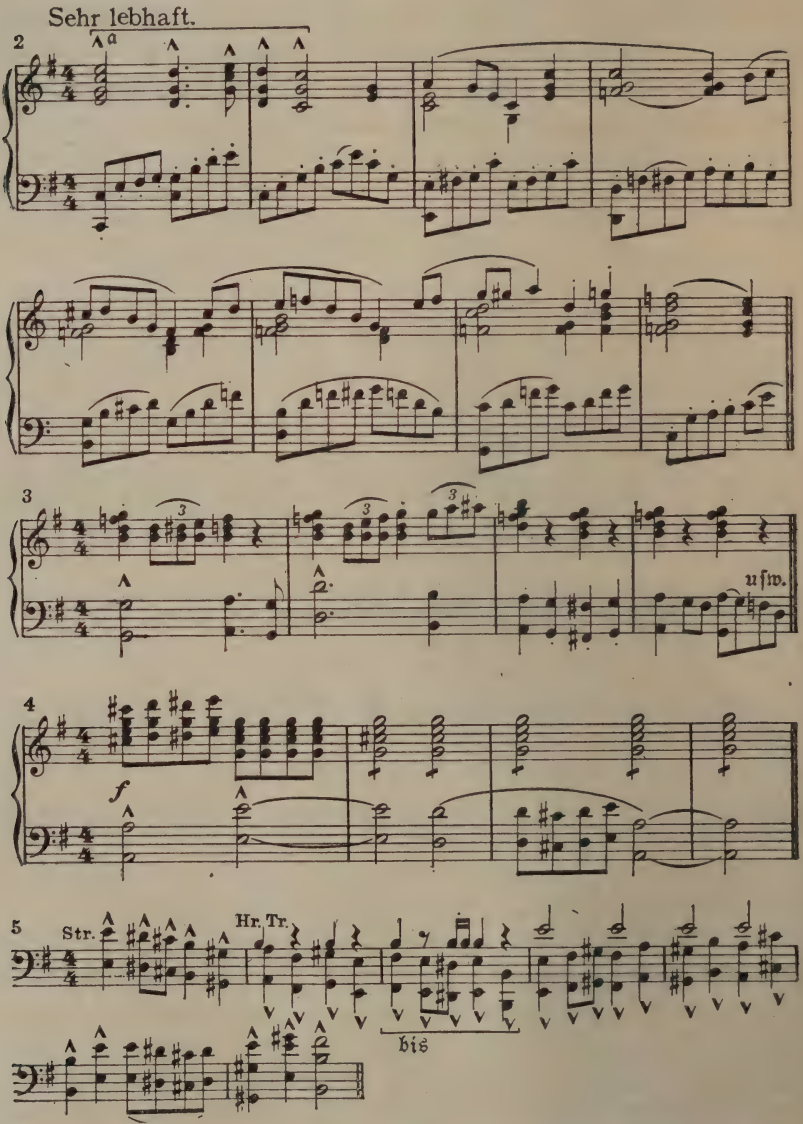
### Ouvertüre

Breit, feierlich und wuchtig steht das Thema des Gottesgnadentums an der Spitze der Ouvertüre.




Eine festliche Fanfare (1b) führt seine Wiederholung in höherer Lage herbei, worauf die beiden ersten Takte, die weiterhin vielfach für sich allein motivisch verwendet werden, unter einer schmückenden Streicherfigur (1c) in vielen Wiederholungen mehrfach modulierend, diesen ersten Abschnitt der Ouvertüre zum Abschluß bringen. So ist der von Herkommen und Geschichte geheiligte Begriff der von der göttlichen Ordnung eingesetzten Gewalt auf Erden musikalisch umschrieben.

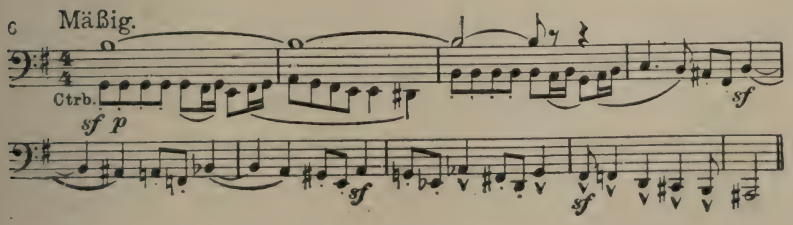
Von dem Träger einer solchen Würde von Gottes Gnaden, dem regierenden Herzog Ulrich, reden im zweiten Abschnitt der Ouvertüre Klänge anderer Art.



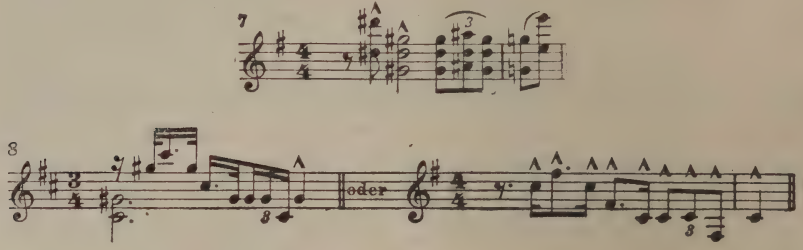

Sein Hauptthema (2), das häufig in motivischer Kürze (2a) den Hörnern und Trompeten anvertraut wird, deutet auf seinen ritterlichen Fürstensinn von trotziger Selbstherrlichkeit und bringt in der

ungekürzten Form (2) auch das rücksichtslos Übermütige und unbekümmert Daseinsfreudige in des jugendlichen Herrn Wesen trefflich zum Ausdruck. Seinem Einsatz (in sehr lebhaftem Zeitmaß) geht ein kurzes, überleitendes accelerando voraus, das sich auf das Thema 3 aufbaut und mit ihm auf den Adel seiner Geburt hinweist, der dem jungen Fürsten als etwas Unveräußerliches anhaftet, mag er der fürstlichen Würde auch noch so leichten Herzens sich entkleiden, um seinem Drang nach Freiheit (4) genug zu tun. Diesem übermächtigen Sehnen in des Herzogs Brust gilt das Thema 4, das im Anschluß an Thema 2 und 3 nun breit und wuchtig betont und in einer Reihe sich steigernder Wiederholungen hervortritt. Einstweilen aber mündet es, gleich wie ja auch der Freiheitsdrang des Herzogs sich zunächst nur in „Wildfang"-Streichen Luft macht, in das Thema des Übermuts (5). Es ist die melodische Weiterbildung jenes Motivs aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 102), mit dem Hans Kraft am Schluß des Werks seinen Leichtsinn von einst anklagt. Aber bei der Weiterverarbeitung des kecken Themas stellen sich auch Beugungen und sehnsüchtig drängende Begleitstimmen in den Holzbläsern (Kl.-A. S. 7, Z. III—V) ein, die erkennen lassen, daß es dem Herzog in all seinem Übermut nicht immer wohl ums Herz ist. Das Freiheitsmotiv (4) und des Herzogs Thema (2) bestreiten in wiederholtem Wechsel dann weiter diesen der Persönlichkeit des Herzogs gewidmeten Abschnitt der Ouvertüre. Er bricht mit einem unaufgelösten Septimenakkord ab, über den hinaus die Hörner ihr b wie erwartungsvoll in den dritten Abschnitt der Ouvertüre weiterklingen lassen.

Was sagt das Volk zu dem Treiben des Herzogs? Stockend setzt das Thema der Ratsherren (6) zweimal an, immer unterbrochen und gleichsam geduckt von dem nervigen Motiv des Herzogs (2).

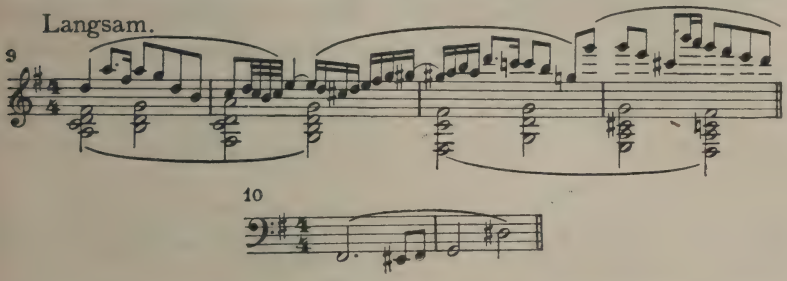


Beim dritten Male erst entwickelt es sich ungestört in einem Fugato und eröffnet so den Reigen der Männern aus dem Volk gewidmeten Themen, deren wir im Verlaufe des Werks eine stattliche Reihe kennen lernen werden. Die stockenden Rhythmen des Themas gegen den Schluß hin sprechen nicht gerade für die Entschlußfreudigkeit der biederen Herren, eher für ihre schwerfällige Bedenksamkeit, eine Eigenschaft, die einem gewandten Gegner sein Handwerk nur erleichtert, und nun gar einem so gewissen- und bedenkenlosen Manne wie dem herzoglichen Rat Blank, dem bösen Geist des Herzogs und arglistigen Hetzer und Volksverführer. Seine Motive (7 und 8) treten daher sinngemäß dem sich in fugiertem Satz behäbig ergehenden Ratsherrenthema (6) nunmehr gegenüber.

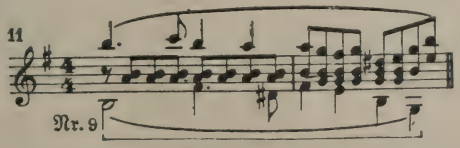



Dieses (8) malt als sein Hauptthema mit dem höllischen Geflacker der auf- und abzuckenden Quarten und Quinten seine wahrhaft teuflische Schurkenart, jenes (7) sein Schüren und Hetzen. Beide drängen sich bald in den Vordergrund des musikalischen Satzes. So bemächtigt sich ja auch Blank der im Volke vorhandenen Mißstimmung und nutzt sie für seine Zwecke listig aus. Auch vor dem geheiligten Begriff des Gottesgnadentums macht sein zersetzender Spott nicht Halt, und Thema 1 tritt in verfärbter Instrumentation (Holzbläser und Streicher-Pizzikato) und in verkleinerten Notenwerten und zaghaftem Piano vor dem // sich brüstenden Motiv Blanks (8) zurück. In dem nun folgenden Durchführungsteil (vierter Abschnitt) kommt es zum offenen Kampf zwischen Fürst und Volksverführer. Vergeblich läßt sich die im Volke lebende, angestammte Liebe zum Herrscher (9) mit ihrem warmen, schön geschwungenen Thema vernehmen. Der Leichtsinn des Herzogs, der auch vor Gewalttat nicht zurückschreckt (5),

wird zum Bundesgenossen Blanks, und murrend erhebt in der Tiefe das Motiv der Empörung (10) das Haupt.

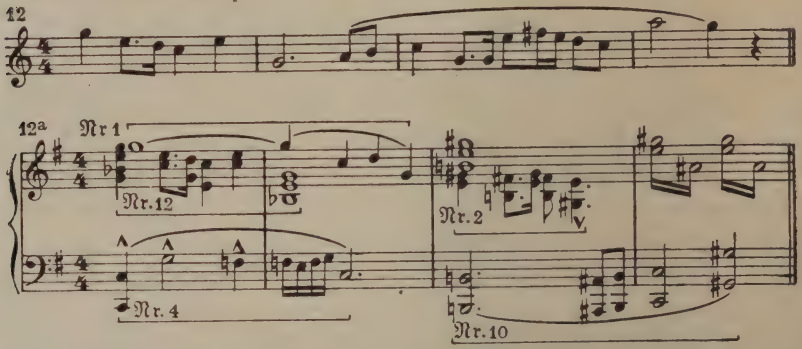



In vielgestaltiger, kontrapunktisch kunstreicher Durchführung schichten sich diese einprägsamen Motivbildungen (2, 5—11) bis zu drei- und vierfacher Verschlingung übereinander und malen so das Miteinandergehen der verschiedenen einem und demselben Ziel zustrebenden Kräfte wie auch das heftige Aufeinanderprallen der Gegensätze. Auf dem Höhepunkt der musikalischen Steigerung reckt sich das Herzogsthema (2) in machtvollem Fortissimo, aber in ernstem Moll noch einmal empor, und ihm gegenüber erhebt sich drohend und grell (in den Hörnern, Trompeten und Flöten) das dämonische Motiv Blanks (8). Eine kurze Generalpause erhöht die Spannung —, dann aber erstrahlt, sieghaft durch das Tremolandogeflimmer der Geigen dringend, das zart in den Holzbläsern in H dur einsetzende und schön modulierende Thema vom Gottesgnadentum (1) und setzt „wie eine Mahnung aus höheren Regionen dem tobenden Streit ein Ziel“[1]). Es wird von den tiefen Streichern, zu ruhigen Akkorden der Holzbläser in Achtelbewegung, wiederholt. Damit ist der Schlußteil der Ouvertüre erreicht. Die Liebe des Volkes (9) umfängt mit beseligter und beseligender Wärme den Fürsten wieder; zu ihrem Thema (9) gesellt sich als Oberstimme eine neue schmiegsame, freudige Melodie.




[1]) Aus der vom Tondichter selbst stammenden Erläuterung für den Konzertvortrag.

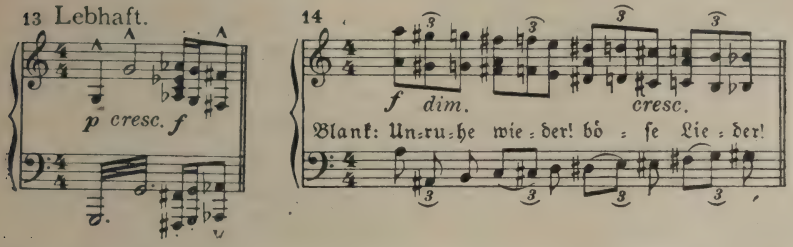
Auch die Hörner lassen sich das schöne Thema der Volksliebe (9) nicht entgehen und modulieren dann nach C dur hinüber, wo sogleich in wohlklingendem Kontrapunkt drei Motive des Herzogs dem Volke antworten (12a). Über dem Motiv seines ungestümen Freiheitsdranges (4) schwingt dasjenige des Gottesgnadentums (1) sieghaft seine doppelte Quinte und zwischen ihnen tritt ein neues Herzogsthema (12) hervor, das den Glanz seiner fürstlichen Persönlichkeit ausstrahlt.



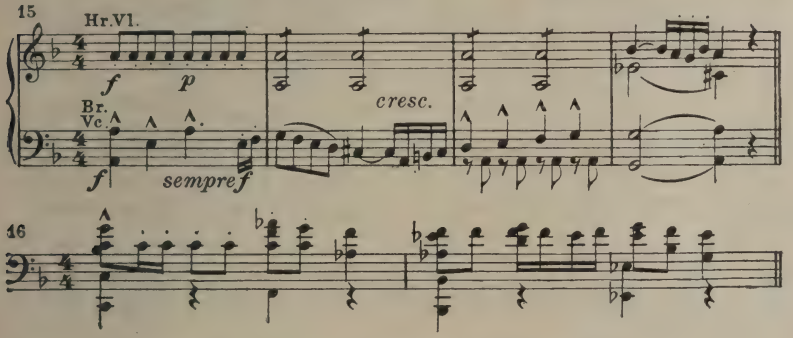

Bald verhallt auch in der Tiefe endgültig das Motiv der Volksempörung (10), und eng umschlingen sich fortan die Motive des Herzogs (2) und der Volksliebe (9), bis sich dieses unter Harfenbegleitung strahlend in den Geigen allein aufschwingt. Dann entwickelt sich in einer weit angelegten Steigerung das Thema vom Gottesgnadentum (1) immer machtvoller, zunächst verknüpft mit dem Herzogsmotiv (2a) und einer Begleitfigur, die sich aus dem Herzogsthema (12) herleitet, bis endlich kurze Anklänge an die Motive 9 und 3 zum glanzvollen Höhepunkt hinaufführen. Auf ihm lassen die Blechbläser feierlich und kraftvoll das Gottesgnadentumthema (1) erschallen, von festlich jubelnden Triolengängen der Geigen in der Höhe begleitet. In erneutem und ungetrübtem Glanze breitet sich das Thema machtvoll aus, und mit dem Siege des in ihm verkörperten Gedankens schließt die Ouvertüre.

## Erster Akt

Im Hof des herzoglichen Schlosses spielt die erste Szene. Man hört murrendes Volk (13) sich von draußen her dem Schloßtor nähern.

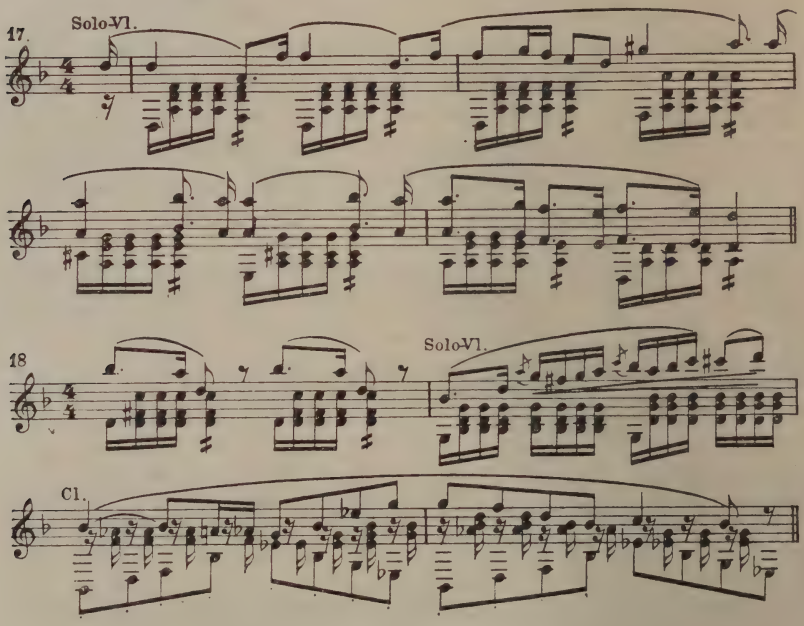



Der Chor des Volks ergeht sich in kurzen zornigen Ausrufen. Nach Überwältigung der Wachen dringt die Menge herein, an ihrer Spitze Christoph Kern. Blank und der Ratsherr Burkhart eilen aus einem Nebengebäude des Schlosses herbei. Blank äußert zu Burkhart heuchlerische Besorgnis in einer bezeichnenden chromatischen Tonfolge (14). Der wackere Bürgersmann Kern tritt trotzig auf ihn zu und mit ihm sein stämmiges Thema (15).

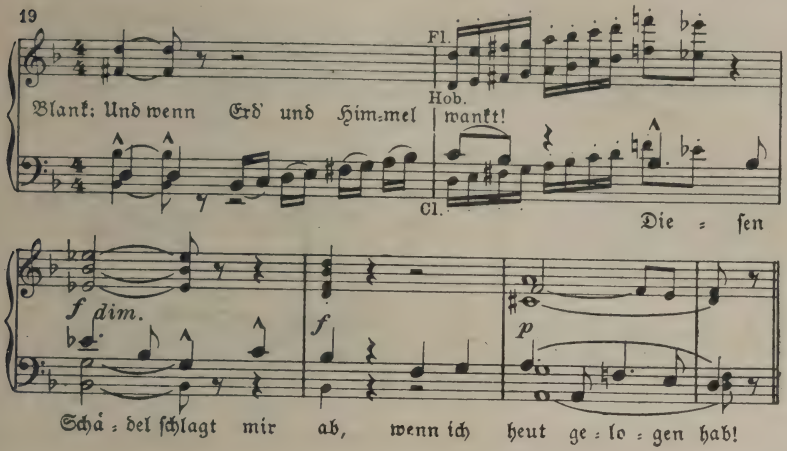



Er führt Beschwerde, daß, nun schon zum zweiten Male, Landeskinder an England als Soldaten verschachert werden sollen. Eine soldatisch volkstümliche Melodie (16) wird dabei laut. Das Motiv des Volksunwillens (13) unterstreicht wiederholt seine derben Worte. Kein Wunder, daß die Volksgeduld zu Ende geht. Sieht es doch seine Felder von den „adligen Pferden" — das Herzog Wildfang-Motiv (2a) im Orchester erspart dem Wackeren weitere Worte, welcher Jäger der Schuldige — zertrampelt und die jungen Kräfte, die die Felder bestellen sollen, als Soldaten übers Meer verlauft! Gegenüber der drohenden Rede Kerns, die in bezug auf musikalischen Vortrag und melodische Linienführung ein kleines Meisterstück ist, fließt Blanks

Entgegnung von Wohlwollen und auch musikalisch in schmeichelnder Glätte über (17) und benutzt dabei leutselig Kerns anschauliche Melodie 16 mit. Unablässig trete er beim Herzog für „sein Volk" ein, so kommt es süß wie Honigseim von seinen Lippen. Kern legt denn auch treuherzig ihre Sache in Blanks Hand (15 und 16), und nun trägt Blank dreist noch stärker auf. In aalglatter Windung begleitet die Sologeige Blanks süßliches Lächeln (18).

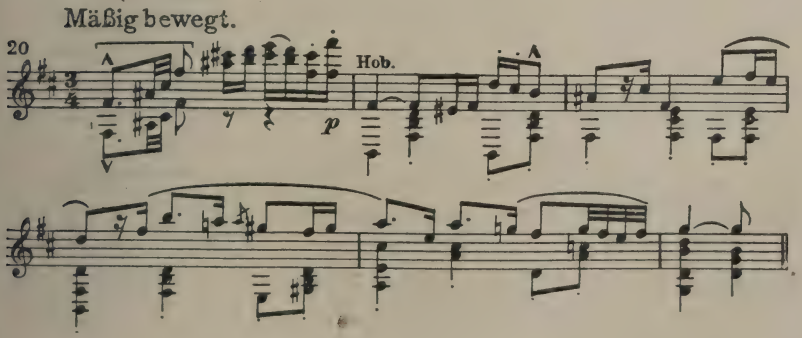


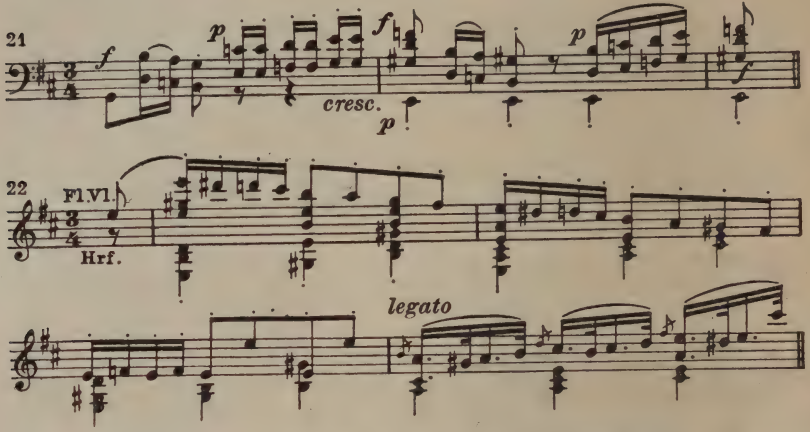

Bei seinem Kopfe verspricht er ihnen, in einer Stunde alles für sie erwirken zu wollen. Kerns Verblüffung ob dieser gar zu rasch gegebenen Zusage beantwortet im Orchester zunächst Blanks dämonisches Motiv (8). Mit heuchlerischem Bedauern deutet er dann auf den bösen Geist, der dem Herzog eingegeben habe, seine Geldverlegenheit durch den Verkauf der Soldaten zu beheben. Immer aufs neue flackert Motiv 8 auf, und zum Schluß trumpft Blank, seiner Wirkung auf die Menge nun ganz sicher, in hochtrabendem Ziergesang also auf:



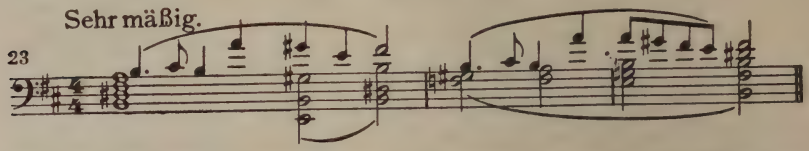

Und richtig, Kern drückt ihm dankbar die Hand, und die Menge feiert begeistert „ihren Blank" mit der Weise Nr. 16. Blank antwortet ihr „in gleichem Ton" (16), wie er ja vorher schon Kern gegenüber diese biedere Weise sich in seiner Art angeeignet hatte (Kl.=A. S. 25), und unter kanonischer Benutzung des Kern=Themas Blanks Lob singend zieht die Menge davon.

Zufrieden lächelnd rühmt sich Blank nun vor Burkhart seiner Kunst, das Volk zu behandeln. Selbstbewußt (20) und überheblich (21) gibt er dem wackeren Ratsherrn gute Lehren, wie man mit glatter Ge=schmeidigkeit (22), Flunkern und Lügen, Schmeicheln und Kriechen Erfolge bei der Menge erzielt.

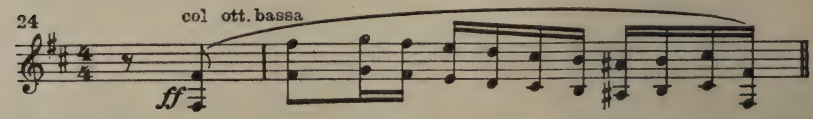





Der ehrenfeste Thomas Burkhart antwortet ihm mit ruhiger Zurückhaltung in der Weise seines gleich ihm biederen Themas (23).

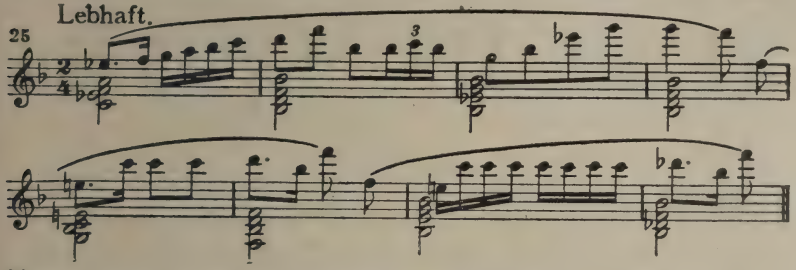



Aber Blank schlägt des Ratsherrn Warnung in den Wind. Mag das Volk, dem er allzuviel verspricht, nur begehrlich werden und zur Gewalt greifen! Das ist ja Blanks heimliches Ziel, und nun geht der Schurke (8) vorsichtig aus sich heraus, um den Ratsherrn auszuhorchen. Seine Falschheitschromatik (vgl. Nr. 14) unterstreicht seine Heuchelei, wenn er behauptet, er habe den Herzog oft genug gewarnt. Durch des Herzogs Schuld wackle nun sein Thron (1). Keck und gewandt (20/22) klopft er bei Burkhart auf den Busch, wie der wohl über den Sturz des Fürsten dächte, und schmeichelt ihm mit dem Ansinnen, dann die junge Republik selbst zu lenken. Aber Burkhart weist ihn entschieden zurück.



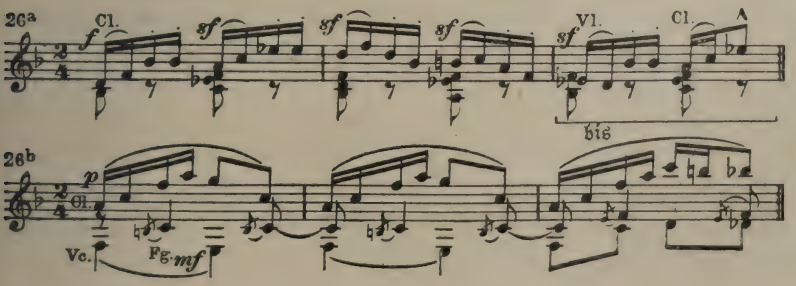

Er hält ihm empört (24) sein falsches, doppelzüngiges Spiel mit dem Herzog und dem Volk und seine Falschheit (14) vor. Aus der Rolle

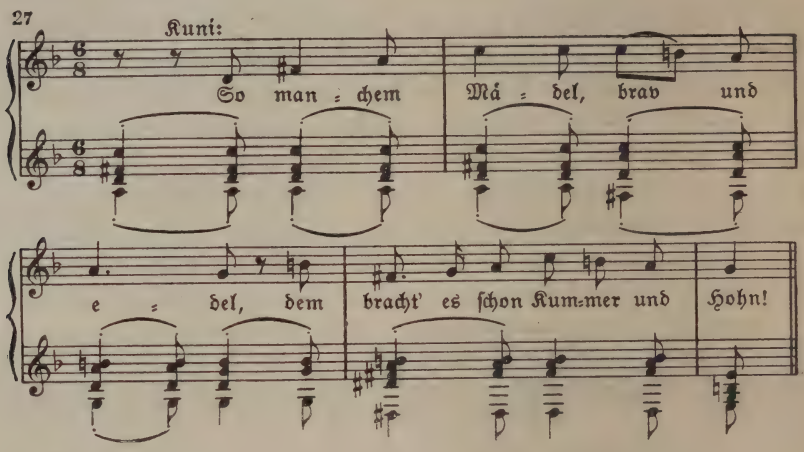
fallend antwortet Blank zu gellenden Holzbläsertriolen im übermäßigen Dreiklang mit einer Drohung; seine Wut entlädt sich hier in chromatischen Gängen nach Art von Nr. 14. Nun findet Burkhart seinen Humor zurück. Seine Biederkeit (23) hat es lieber mit einem offenen Gegner zu tun, als mit einem glatten Schmeichler. Da lenkt Blank ein und sucht seinen heftigen Ausfall begütigend zu entschuldigen. Burkharts Gewogenheit liegt ihm ja gar sehr am Herzen, wirbt er doch um dessen Töchterlein Osterlind, deren liebliches, neckisches Thema (25) sich im Orchester meldet, als Blank auf seine Werbung anspielt.



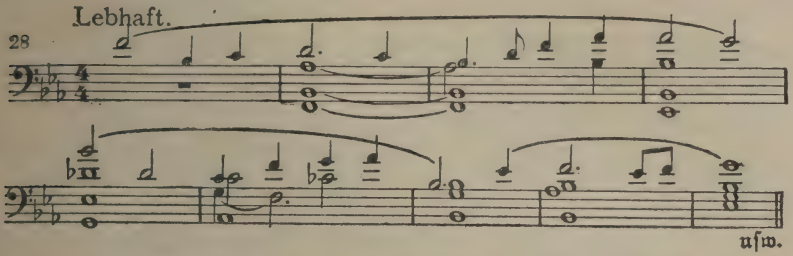

Ausweichend verweist ihn Burkhart an das Mädchen selbst, und beide gehen davon, jeder seines Wegs. Blanks eiteles Motiv (20) klingt hinter ihm her, und die Hoboe kichert auch mit Nr. 22 noch dazwischen.

Kaum sind sie fort, so lugt Osterlind durchs Schloßtor und betritt, von Kuni gefolgt und trotz deren ärgerlichem Abmahnen, den leeren Schloßhof, fest entschlossen, „Ihn" zu sehen und den Gegenstand ihrer Schwärmerei, den Herzog nämlich, womöglich auch zu sprechen. Ihr Thema (25) entwickelt nun erst seine ganze melodische Linie und schmiegt sich mit deren weiterem Verlauf der schwärmerischen Erregung des Mädchens köstlich an (Kl.-A. S. 47). Ärgerlich schilt Kuni (26) dazwischen:

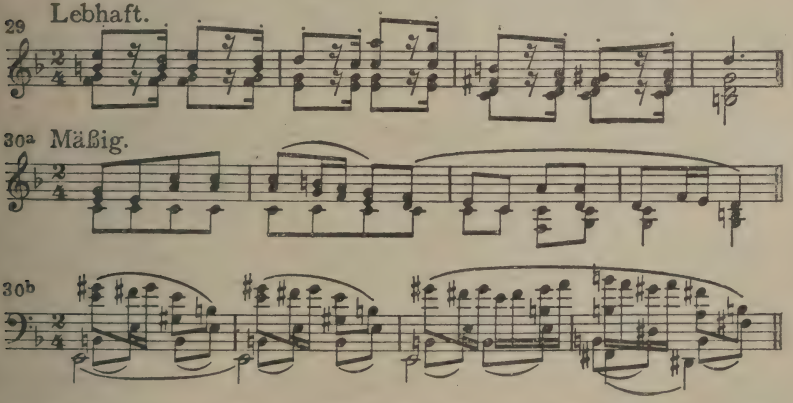





Osterlind aber ist mit ihren Gedanken ganz bei „ihm", und das Orchester nennt ihn uns, ohne daß sein Name bisher gefallen ist, mit dem Herzog Wildfangthema (2), das in seiner ganzen Ausdehnung, aber sehr zart instrumentiert, Osterlinds Erzählung begleitet, wie er gestern an ihrem Hause vorbeigeritten sei und zu ihr hinaufgeschaut habe. Kuni (26) warnt und schilt umsonst, Osterlinds Thema (25) umspielt in leidenschaftlicher Steigerung des Mädchens Zweifel, ob er auch wohl sie gesehen habe. Kunis altjüngferliche Weisheit (27), so treffend sie sich in ihrem hausbacken anhebendem Sang widerspiegelt, weist vergeblich auf den allzugroßen Standesunterschied hin: sie ein Bürgermädchen, er ein gekröntes Haupt, wobei ihr das Gottesgnadentumthema (1) scherzando beisteht; auch die Aufzählung ihrer zahlreichen bürgerlichen Freier verfängt trotz Kunis behaglicher Selbstsicherheit (26b) bei Osterlind nicht. Bezeichnenderweise schweigt das Orchester bei dieser Freierschau gänzlich: die ersten vier Namen dringen gar nicht bis an Osterlinds Herz; sie sind ihr eben nur Namen. Aber die Nennung des fünften, dessen Name bedeutsamerweise aus den beiden Silben „Rein" und „hart" gebildet ist, führt nicht nur den Wiedereinsatz des Orchesters herbei, sondern auch in den Kniegeigen ein Thema von ganz besonderer Ausdruckskraft und Schönheit, das Thema Reinharts (28).

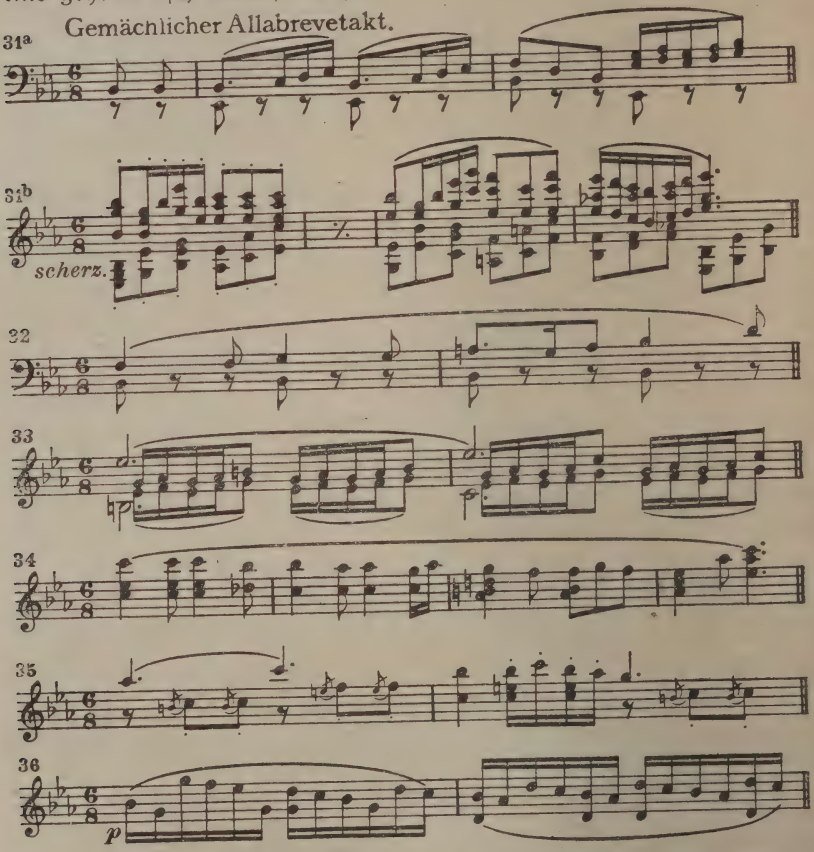



Dieses einprägsame Thema und Osterlinds heftiges Aufbrausen besagen deutlich, wie ernst gerade dieser Werber zu nehmen ist. Freilich weilt er fern und hat die Stadt nach einem Zank mit Osterlind grollend verlassen. Sein Vorwurf, daß das lose Mädchen des Pfarrers Predigt verlachte — die liturgischen Klänge aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 66) versetzen den Hörer sogleich mitten in jene Szene hinein —, gab den Anlaß zu Streit und Bruch. Kuni dringt nicht weiter in Osterlind; selbstzufrieden (26b) stellt sie fest, daß sie gottlob mit der Liebe nie etwas zu tun gehabt hat. Doch da neckt Osterlind sie mit dem Schneider Zwick. Aber Kuni will da nichts von Liebe hören, da heiße es „nur Vernunft und fürs Alter Unterkunft" (29).



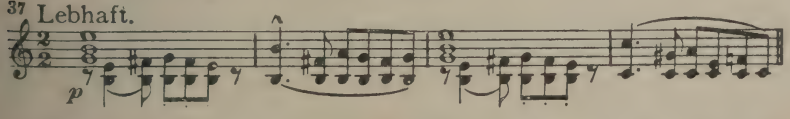

Die Freuden der von ihr erhofften Häuslichkeit schildert sie sehr drollig und musikalisch im Volkston (30). Da erblickt Osterlind den Rat Blank, der mit Junker Kurt aus dem Schlosse kommt. Flugs heißt sie die gute Kuni den Junker, den Vertrauten des Herzogs, aushorchen, wie man den Fürsten wohl sprechen könne. Sie selbst aber verwickelt

den Rat Blank in ein diesen höchst reizvoll dünkendes Gespräch, das der verliebte Geck mit einer recht artigen Melodie eröffnet (31). Osterlind geht neckisch darauf ein (31b).



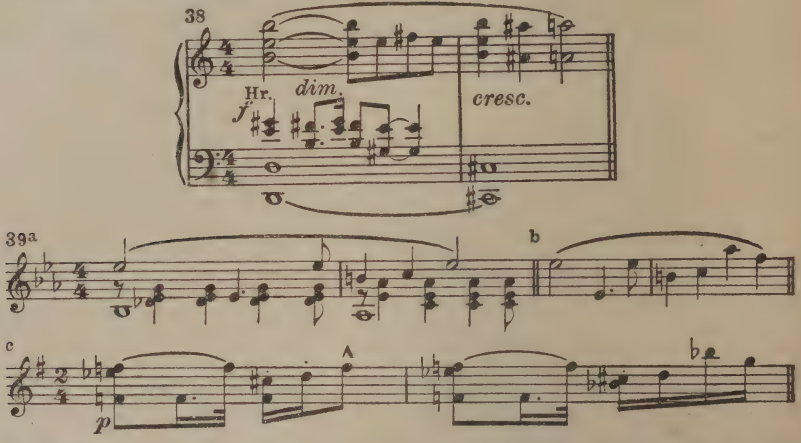

Bald wird Blank in Wort und Weise immer verliebter (32). Osterlinds Schäkerei verwirrt (33) ihm den Sinn. Er glaubt sich von ihr wiedergeliebt, nimmt auch ihren anzüglichen Vergleich mit dem Mond, dessen „schiefes Gesicht" sein Licht von der Sonne empfängt (34), nicht übel und merkt nicht den spitzbübischen Spott (35) in ihren Worten. Er wird vielmehr immer feuriger, während im Orchester die Melodie Nr. 36 bald allein, bald als begleitende Stimme ihre Bogen schlägt. Blank reimt schon „Liebe" auf „Triebe"; da erschrickt Osterlind denn

doch und verweist ihn ausweichend an den Vater. Sie eilt davon und wünscht ihm dabei gar mit seinem eignen Motiv 31 „Guten Morgen!" Derweil hat Kuni den ziemlich hochmütigen Junker, ob er wollte oder nicht, in ein Gespräch verwickelt. So ergibt sich also für diese Szene ungezwungen ein ausgedehnter, höchst reizvoll und melodiös durchgeführter Quartettsatz. Kurt, der für seinen Herrn Liebeshändel gern vermittelt, wird sogleich aufmerksam, als er durch Kuni von Osterlinds Wunsch nach einem Gespräch mit dem Herzog hört. Er bedeutet Kuni, sich mit Osterlind im Park aufzuhalten, bis er, nach Beendigung des angesetzten Wettschießens, den Fürsten dorthin brächte. Kuni folgt also Osterlind, und beide wandeln dem Park zu. Blank und Kurt bleiben zurück, jener nun doch in zweifelndem Sinnen, ob er Osterlinds Benehmen zu seinen Gunsten deuten dürfe. Während im Orchester die Themen der soeben verflossenen Szene (31, 34, 36 im Kontrapunkt und weiterhin noch 35 und 32) nachklingen oder Blanks Stimmungswechsel entsprechend verändert werden (31), wird der verliebte Rat aus allen seinen Himmeln gerissen, als ihm der Junker von dem Stelldichein Osterlinds mit dem Herzog erzählt. Außer sich, platzt er mit dem Geständnis heraus, daß er sich als Verlobten des Mädchens betrachte, und hat zum Schaden nun auch noch den Spott. Denn der Junker lacht ihn aus und geht ins Schloß. Blank steht wie betäubt und sucht Klarheit zu gewinnen. Dann schlägt seine Verliebtheit in Rachsucht um: „Rache schwör' ich! Aber gehörig, am Alten, am Herzog, an ihr!" Während seines Selbstgesprächs tummeln sich geschäftig (37) Lakaien, um die Terrasse zu einem frohen Gelage mit Schießbelustigung herzurichten.



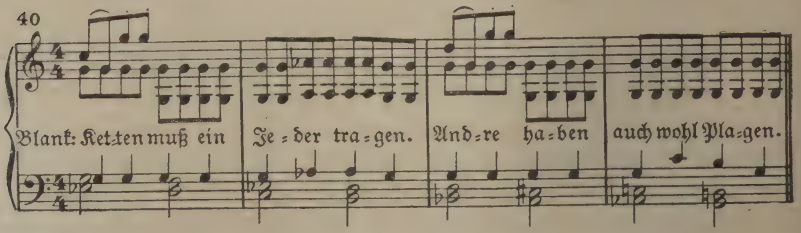

Kavaliere finden sich dazu aus dem Schlosse und aus der Stadt ein; Blank begrüßt sie. Bald tritt auch der Herzog aus dem Schloß. Das erste Auftreten seiner vom Zauber der Fürstlichkeit und Jugendschöne umstrahlten Person begleitet flüssig und vornehm sein Thema 12. Blank (8) nähert sich ihm unterwürfig und überreicht, mit Vorbedacht zur unpassendsten Zeit, Bittschriften und Klagen. Der Herzog wehrt

barsch ab (2a) und bricht dann in heftige Verwünschungen über die Bürde seiner fürstlichen Stellung aus, die ihm nie Ruhe und Freiheit gönnt. Das Motiv des Gottesgnadentums (1) färbt sich hierbei ins schmerzlich Quälerische um (38).



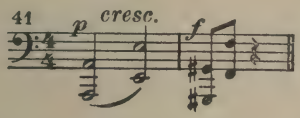

Bald stellt sich aber im Orchester das Thema seines Übermuts (5) ein, als ein Fingerzeig, wo die Ursache zu des Herzogs Unzufriedenheit in Wahrheit zu suchen ist, eben in der mangelnden Vertiefung in seine hohe Aufgabe. Sein Sehnen nach Freiheit gewinnt leidenschaftlichen, ergreifenden Ausdruck. Diese Herzensnot (39a) des jungen Fürsten bringt ihn unserem Herzen nahe.

Blank gießt zwar das Wasser seiner Allerweltsweisheit in den Feuerbrand.

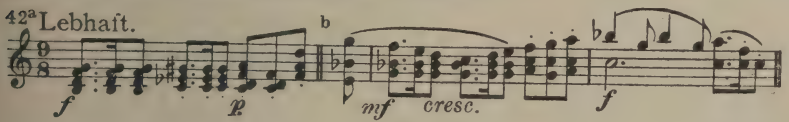



Damit reizt er aber den Herzog nur zu herausfordernder Betonung seiner leichtsinnig übermütigen Auffassung des Fürstenberufs. Im Melos seines Übermutthemas (5) rühmt er als Allheilmittel gegen

lästige Bittsteller die Prügelstrafe und schleudert die Bittschriften von sich. Blank aber (8) gibt ihn noch nicht frei, berichtet ihm vom Murren im Volke (13 und 15) wegen des Soldatenverkaufs und — hetzt ihn geschickt (22) auf, dem Drohen der Bevölkerung ja nicht nachzugeben. Diese teuflische Arglist untermalen die Bässe mit einem düsteren Motiv (41), das der gleichen melodischen Wurzel entstammt wie Beispiel 7.



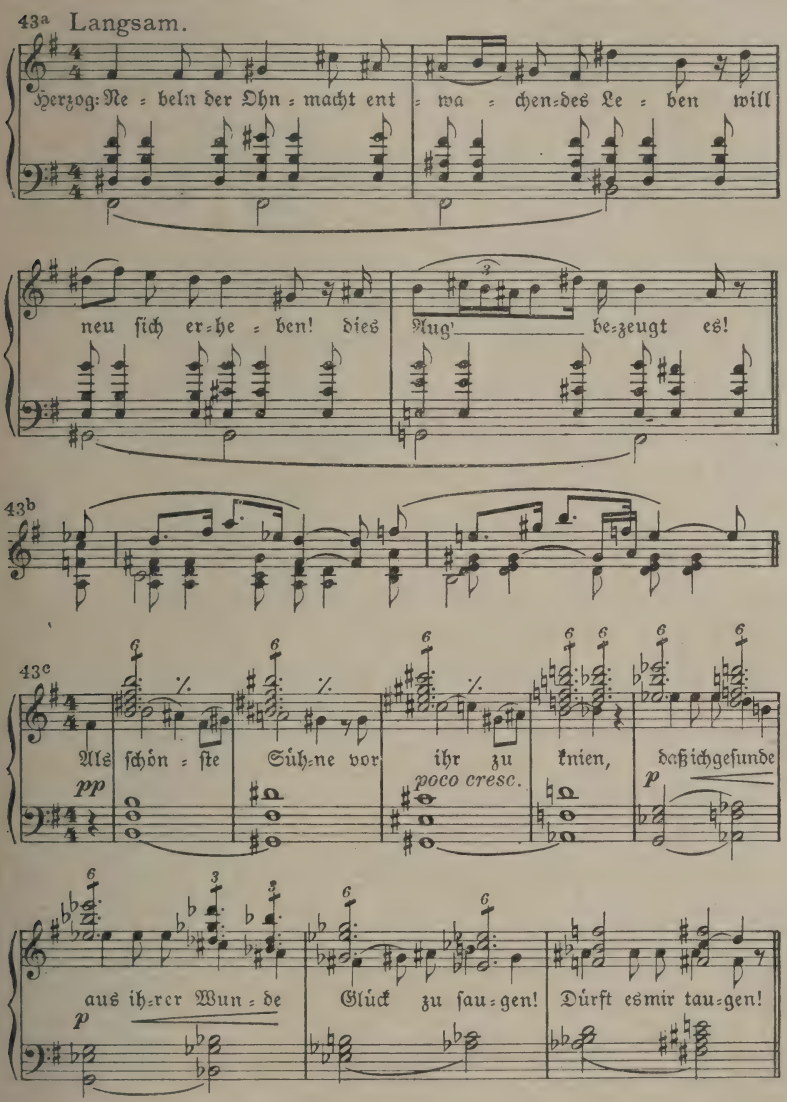

Triumphierend schließt sein Flackermotiv (8) seinen wohlberechneten Vortrag ab. Der Herzog, der nur halb auf ihn gehört hat, wendet sich nun seinen Kavalieren zu, um mit dem Schießen in der Wildbahn zu beginnen. Diese höfische Kurzweil (42) wird vielfach von zwei entsprechenden Themenbildungen umspielt.




Man setzt sich und greift zum Becher. Da kommen neue Bittsteller mit Klageschriften. Junker Kurt befördert sie mit Hilfe der Wache grob hinaus. Dabei beherrschen die leichthin tänzelnden Themen 42 die Szene. Blank entdeckt unterdes, von einem erhöhten Standpunkt in den Park spähend, in der Ferne ein weißes Gewand, und Osterlinds flüchtig auftretendes Motiv (25) gibt dem Hörer die Gewißheit, daß das unvorsichtige und ahnungslose Mädchen nahe der Wildbahn lustwandelt. Nun reizt Blank den Herzog mit klugem Spott (22) und listigem Zweifel an seiner Sicherheit im Schießen. Dieser rät ihm lächelnd, sich doch selbst einmal zu versuchen. Aber Blank weicht geschmeidig (20) aus und bringt schließlich den auf seine sichere Hand stolzen Herzog mit einer dreist angebotenen Wette so weit (22 und 20), daß er auf eine am fernen Parkrande sich bewegende Gestalt — Osterlinds Motiv (25) erscheint zweimal in angsterfüllter Verzerrung! — anlegt. Umsonst warnt Junker Kurt flüsternd seinen Herrn vor dem Schuß, es sei die Maid, die dort seiner harre (25). Blank höhnt und

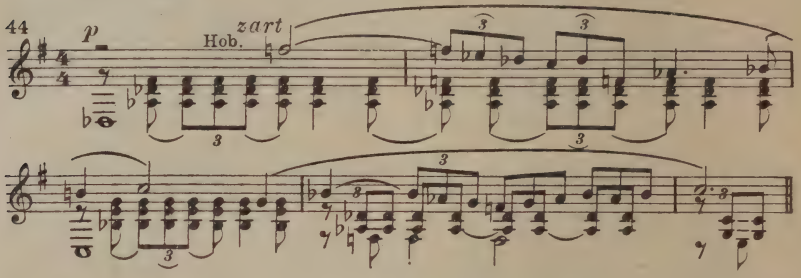
hetzt weiter, und in des Herzogs Seele begehrt das dunkele, seines Zieles noch nicht sichere Sehnen wieder und übermächtig auf, und mit ihm steigt im Orchester (Horn) das Thema 39 leidenschaftlichen Ausdrucks voll empor. Da zwingt ihn seines Wesens Zwiespalt, in Abwehr fremden Hohns und im ungezügelten Selbstbewußtsein des eignen Werts und Herrschertums, noch einmal auf den Pfad, auf dem der „Herzog Wildfang" so oft schon befreiende Entspannung suchte — und nicht fand, nämlich auf die abschüssige Bahn übermütiger, ja frevelhafter Tat. Er zielt und drückt los. Ein Schrei in der Ferne, und Kunis Hilferufe zeigen an, daß er sein Ziel getroffen hat. Alle stehen entsetzt da, nur Blank genießt schadenfroh das Gelingen seines teuflischen Plans. Gerächt hat er sich an Osterlind und zugleich Blutschuld über den Herzog gebracht. Nun eilt er in die Stadt, die Tat unters Volk zu bringen und sein Werk zu vollenden. Das Thema der höfischen Kurzweil (42) erscheint in alterierten Akkorden der tremolierenden Streicher. Der Herzog steht, nachdem er kurz befohlen, der Getroffenen zu helfen, unschlüssig. Da bringen Männer aus dem Volk die ohnmächtige Osterlind herbeigetragen und legen sie auf einen Sessel nieder. Sie schlägt die Augen auf, und ihr Blick trifft den Herzog, der wie bezaubert von der Schönheit des Mädchens und wie gebannt von ihrem aus den Nebeln der Ohnmacht erwachenden Blick sie unverwandt anschaut. Und wieder regt sich das Sehnen der Herzensnot (39) in der Brust des eben noch so Kecken, nun aber voll zarter Glut, und der übermächtige Eindruck, den dieses Mädchenauge auf den fürstlichen Jüngling übt, durchströmt die hinreißend schöne Melodik, in die er seine Gedanken im Selbstgespräch kleidet (43).

Der ihm bis dahin fremde Begriff der Sühne für begangenes Unrecht tritt ihm unter ihrem Blick gebieterisch vor die Seele und bildet sogleich den Inhalt seines heißesten Wünschens (43b). Und dann mit ihr vereint hinaus in die Freiheit ziehen! Das dünkt ihn begehrenswerter als Krone und Land. Der Chor äußert leise in kurzen Wendungen seine Anteilnahme an Osterlind; Kuni und Junker Kurt vereinigen ihre Stimmen mit den übrigen und geben ihrer Besorgnis um den Ausgang des bösen Abenteuers Ausdruck, während der Herzog in Osterlinds Anblick verloren, die weitgeschwungene Linie des Themas (43) verfolgt. So will sich die dramatische Spannung

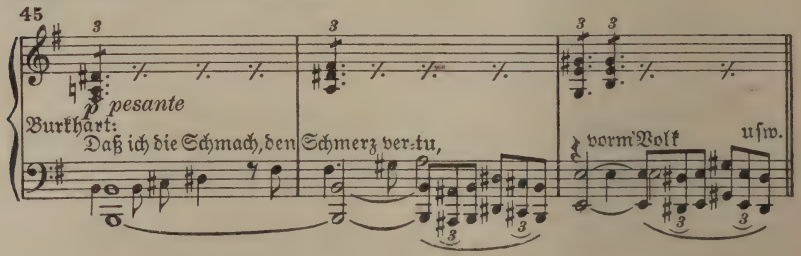



des Augenblicks musikalisch lösen. Da stürzt Vater Burkhart in höchster Erregung aus dem Schlosse herbei und kniet an Osterlinds Seite nieder. Diese beruhigt ihn liebreich. Ein anmutiges Thema leicht

schmerzlicher Färbung (44) unterstützt ihre Worte und entspricht der weichen Stimmung der aus schwerer Gefahr, bis auf eine leichte Wunde, glücklich Erretteten.



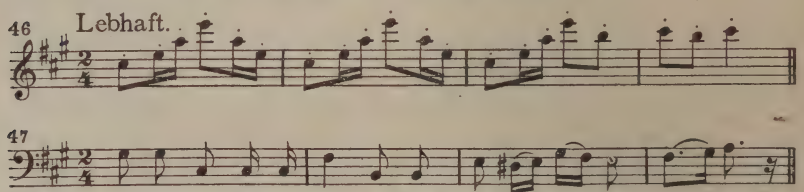

Doch in Burkharts Brust verlangt berechtigter Groll (13) nach ernster Sühne des begangenen Frevels. Während unter Blanks Führung immer mehr Volk sich zusammenschart, wendet Burkhart sich tiefernst an den Herzog, der ihn mit stolzer Ruhe anhört. Seine eindringlichen, nur allzu berechtigten Vorwürfe gewinnen an Wirkung, weil sie aus einem dem Herrscher treu ergebenen Herzen kommen. So schlingt denn auch das Thema der Volksliebe (9) im Orchester sein Band um Burkharts Worte, und das Thema seiner Biederkeit (23) schließt sich an. Denn in seiner schutzlosen Tochter (44) traf der Herzog nicht nur das Volk, sondern auch ihn, seinen „letzten treuen Untertan". Mit fester Entschlossenheit richtet er die Frage an den Herzog, wie dieser seine Schuld sühnen wolle.




Man überzeuge sich aus dem Klavierauszug (S. 108 f.) von der Treffsicherheit und Schönheit, mit der hier die Singstimme geführt ist. Heftig antwortet der Herzog (2a) und mit schroff ausfallender Ablehnung. Schießen will er lassen auf das murrende Volk (13), und

das Motiv von des Volkes nunmehr der Tat entgegenreifender Empörung (10) reckt sich immer drohender in den Bässen empor. Da taucht Blank neben dem Herzog auf und bedeutet ihn hämisch, daß des Herzogs Soldaten nicht mehr zur Stelle sind; Thomas Burkhart wiederholt noch einmal seine eindringliche Mahnung um Sühne (45). „In den Kerker mit dem dreisten Hund!" ruft ihm der aufs äußerste gereizte Fürst zu. Empört schreit das Volk auf; doch Thomas wendet sich noch einmal, der Beschimpfung nicht achtend, mit großer Wärme (23) an den Herzog und nennt ihm den rechten Sühnepreis: die Freiheit der nach England verkauften Soldaten! Das Volk stimmt den Worten des prächtigen Mannes stürmisch bei. Blank wiederum flüstert dem Fürsten zu, daß Nachgiebigkeit Schwäche sei. Trotzig klettert das Wildfangmotiv (2a) in viermaliger Wiederholung und rhythmisch ins Gereizte verändert (Kl.-A. S. 113) von Tonstufe zu Tonstufe höher; immer höher schwillt aber auch das Murren (13) des Volks. Umsonst rät Junker Kurt zum Guten. Der Herzog bleibt bei seinem „Nein"! Es entsteht ein furchtbarer Aufruhr (13). Der Herzog aber stößt die ihn schützend umringenden Kavaliere und Blank zurück. Das Thema seiner Herzensnot (39) schreit im Fortissimo des Orchesters auf — sein Entschluß ist gefaßt, und ein Weg zur ersehnten Freiheit bietet sich jäh ihm dar. Stolz (12) tritt er dem Volk entgegen und — entsagt der Krone! (1). Dann eilt er mit Junker Kurt ins Schloß, um das Land sogleich zu verlassen. Ihm nach erklingt noch einmal sein Wildfangthema (2), zuerst herrisch, dann wie versonnen von den Holzbläsern wiederholt. In Betroffenheit steht die von diesem Ausgang völlig überraschte Menge. Da zeigt sich Blank wieder einmal dem Augenblick gewachsen. Mit einem gelehrt klingenden lateinischen Zitat hilft er sich über das erste betroffene Schweigen hinweg und behält nun das Wort. Die Sologeige zerfließt in einer süßlich glatten Gesangslinie (Kl.-A. S. 118), und mit gewinnender Freundlichkeit wirbt Blank nun immer offener um die Neigung der Menge. Doch was nun? Das Staatswesen braucht ein neues Haupt. Thomas Burkhart, so schlägt Blank heuchlerisch vor (22), solle drum der Lenker des Staats werden. Die kleine Flöte und die Harfe lassen in spielerischer Entstellung das Motiv vom Gottesgnadentum (1) dazu anklingen. Burkhart wendet sich mit einem verächtlichen Lächeln zum

Gehen. Dem Volke gilt er „zu streng", und er durchschaut ja auch allein die ganze widerliche Schauspielerei Blanks. Dem hilft dann Christoph Kerns (15) täppische Treuherzigkeit weiter. Denn dieser wackere Bürger tritt nun vor und trägt, unter dem Beifall der Menge, dem Rat Blank die Führung der Regierung an. Blank spielt den Überraschten und läßt sich vom Volk erst noch ein wenig drängen, wobei die stämmigen Staccati der Bässe wieder, wie schon vorher der Süßlichkeit der Blankschen Honigworte gegenüber, sehr treffend das Übergewicht der Mehrheit, und sei sie auch eine so an der Nase geführte wie diese hier, betonen. Schließlich gibt er, innerlich frohlockend, nach. In einer freudig bewegten Rede, die eine der Richtigkeit ihres Inhalts entsprechende leicht tändelnde Orchesteruntermalung erhält (46), verspricht er der Menge alles, wessen das Herz begehrt. Seine verstiegene Ansprache an „sein Volk" beendet er mit dem Gelöbnis, allen das Dasein zum Paradiese (47) zu gestalten.

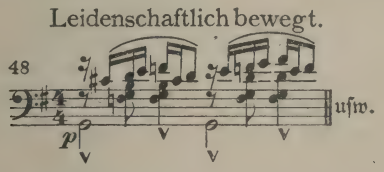



Der Tenor des Volkschors nimmt die Worte und die Weise auf, der Baß folgt ihm nach drei Takten in der Quinte mit dem gleichen Thema, Sopran und Alt zu gegebener Zeit desgleichen, und eine wohlgestaltete Chorfuge gibt der kindlich vertrauensseligen Stimmung des Volks treffenden Ausdruck. In einem Unisonolauf aller Stimmen, dem Blank sich anschließt, preist man zum Schluß noch einmal das verheißene Paradies auf Erden. Dann wird Blank vom jubelnden Volk (46) im Triumph nach der Stadt geführt, und der Vorhang fällt über der Geburtsstunde der jungen Republik.

## Zweiter Akt

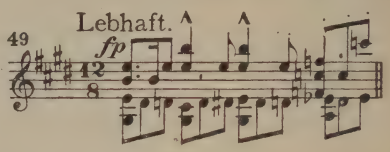
Nun ist also der Herzog im Besitze der ersehnten Freiheit; aber in der gleichen Stunde, da er die Herzogwürde wie eine äußerliche

Fessel von sich warf, hat sich ein neuer Zwang auf sein Herz gelegt. Der verwundeten Osterlind Blick hat seine Herzensnot nur noch vergrößert. Und so eröffnet denn sein Motiv 39 mit einem heftigen Aufschrei sogleich die orchestrale Einleitung zum zweiten Akt. Ein Motiv voll unruhiger Bewegung schließt sich ihm, rasch sich steigernd, an.



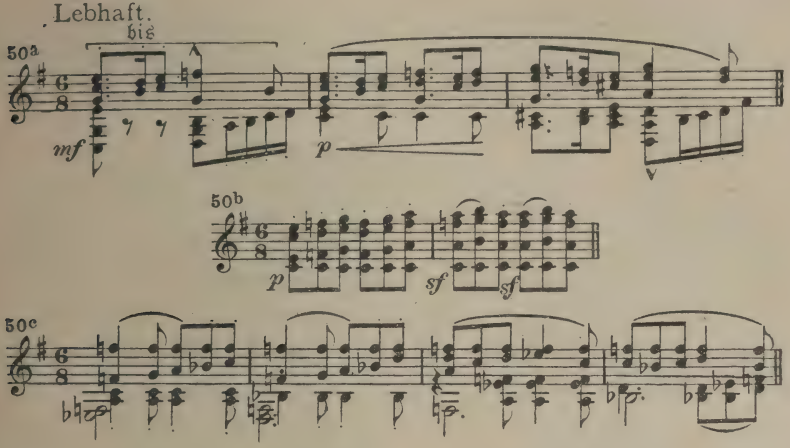

Es mündet in eine zweimalige auf das leidenschaftlichste gesteigerte Wiederholung des Themas der Herzensnot (39b), das mit dem Öffnen des Vorhangs wieder von Nr. 48 abgelöst wird. Wir sehen bei seinem Erklingen Kuni atemlos herbeieilen, das Herz voll von einer Neuigkeit über den Herzog, den alle außer Landes wähnen. Ehe aber Osterlind, die lesend auf einer Bank in ihrem Garten sitzt, Kunis hastigem Bericht (26) entnehmen kann, wen diese denn eigentlich „als Kaufmann verkleidet" getroffen und gesprochen hat, hören wir im Orchester wiederum das Motiv der Herzensnot (39), aber in einer ganz unerwarteten tänzelnden Umformung (39c). So wird im Munde der hausbackenen Kuni zu einer bloßen prickelnden Neuigkeit, was für den Herzog tiefstes Herzenserlebnis bedeutet, und erst als sie den verkleideten Kaufmann redend einführt und seine Fragen nach Osterlind, „aller Frauen Zier", in wörtlichem Bericht wiedergibt, erhält das ergreifende Motiv seine ursprüngliche Form wieder. Ungeduldig verlangt Osterlind (25/26) den Namen des Fremden zu wissen. Aber erst muß sie noch hören, daß „er" sich beim Schneider Zwick (30), also in allernächster Nachbarschaft, einquartiert habe. Dann endlich nennt die geschwätzige Kuni seinen Namen: „Dein Herzog Wildfang, er naht!" Osterlind erschrickt. Doch alsbald regen sich mit einem Anlauf ihres neckischen Motivs (25) die Freude und der Stolz in ihr, daß der Herzog ihretwegen heimlich zurückgekehrt ist. Mit orientalischen Stoffen wie ein Händler behangen erscheint er auch schon auf der Straße. Aber das Thema seiner adligen Geburt (3, in den Kniegeigen) entschleiert uns sein Wesen durch alle Vermummung hindurch.

Kuni (26) spricht ihn an und heißt ihn dem Fräulein seine Waren zeigen. Ein Motiv malt ihr Wohlgefallen an den schönen Stoffen.

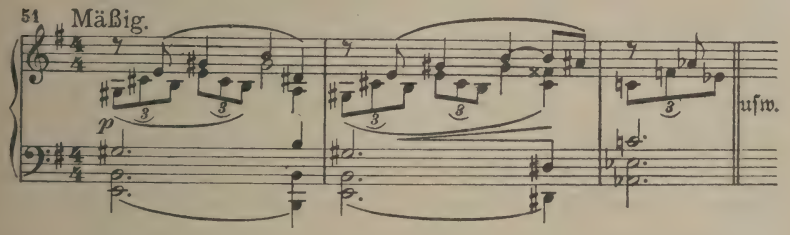



Dann zieht sie sich, die jungen Leute sich selbst überlassend, mit ihrem Strickzeug in die nahe Laube zurück. Solange noch Leute auf der Straße vorübergehen, hält sowohl der Herzog trotz allem inneren Sehnsuchtsdrange (39), als auch Osterlind (25) an ihren Rollen als Händler und Käuferin fest. Kaum ist aber die Straße einmal leer, so beginnt der Herzog, während die Kniegeigen in ergreifendem Wohllaut das Thema 43 anstimmen und die Geigen dieses mit anmutigen melodischen Ranken verbrämen, ihr den Zustand seines Herzens leise, aber eindringlich zu schildern: die Wunde, die sein Schuß ihr zugefügt, sei geheilt, aber die, welche sie seinem Herzen geschlagen, klafft offen, ohne Hoffnung auf Heilung, so lange sie sein Sehnen (39) nicht stille. Er führt ihr beredt vor, wie er vor nichts zurückschrecke, um sich ihr zu nähern. Diese Verkleidung, die heimliche Rückkehr beweist die Wahrheit seiner Worte und seine Neigung zu übermütigen Taten (5) ebenso, wie sein Verzicht auf den Thron, wobei sich die Themen vom Gottesgnadentum (1) und vom herzoglichen Übermut (5) kontrapunktisch verknüpfen. Immer erregter spricht er auf sie ein und schildert ihr, wie allein seine Liebe zu ihr ihn in die Fremde getrieben habe. Hier unterbricht ihn ein Wäschermädel, das die Straße daherkommt und bei Kuni zu einem Klätschchen stehen bleibt. Munter plappert es im Orchester (50a, b, c).

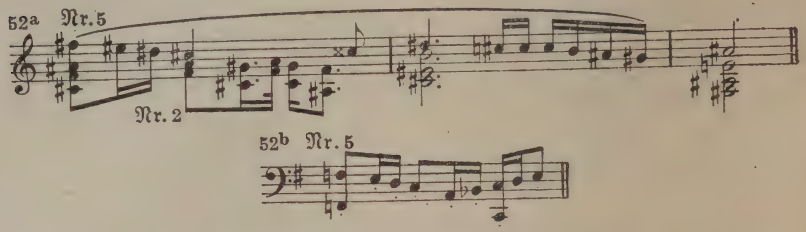
Als es Sechs schlägt (Turmuhr auf der Bühne in b), trollt sich die Schwätzerin davon, und der Herzog, der inzwischen seine Waren ausgerufen hatte, wendet sich wieder zu Osterlind, nun im Melos des Sühnethemas (43b) ihr zuraunend, wie ihr Blick, da sie verwundet vor ihm lag, das in ihm entzündet habe (39), was der seinige zuvor in ihr entfacht. Er dringt in sie, ihm anzugehören. Doch wieder naht eine Störung, diesmal ein mit sich selber redender zerstreuter Pro-




fessor, der grüßend vorübergeht (50c). In Osterlinds Brust wogt ein süßes und doch bängliches Gefühl (51).

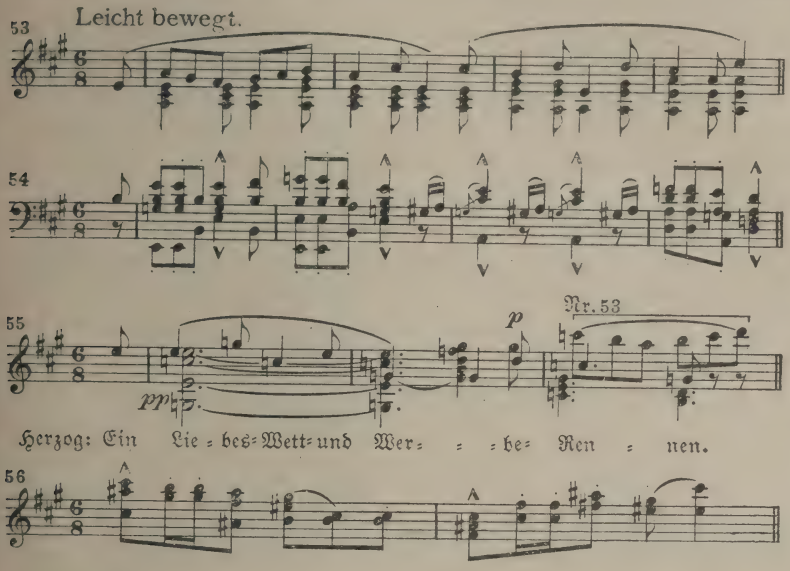



In wundervoller Weise malt dies neue Thema, wie das lose Mädchen diesem Ausbruch der Leidenschaft gegenüber nachdenklich geworden ist und sich auf sich selbst besinnt. Was nun, wenn das Volk einst den Herzog wieder zum Fürsten begehrt? So fragt sie verständig und voll schmerzlichen Bangens (43b). Doch mit Entschiedenheit antwortet ihrem Bedenken das Freiheitsmotiv (4), und des Herzogs lebhafte Versicherung, daß er seine Freiheit nicht wieder verlieren wolle, wird von einer Verknüpfung seines Wildfangmotivs (2a) mit dem Übermutsthema (5) gestützt (52a). Worauf letzteres (5) in der Form 52b sich eifrig bemüht, den Herzog in der Ausmalung jenes wonnigen, unbekümmerten Daseins zu unterstützen, das er an Osterlinds Seite in seliger Ferne zu führen gedenkt (52a). Oster-



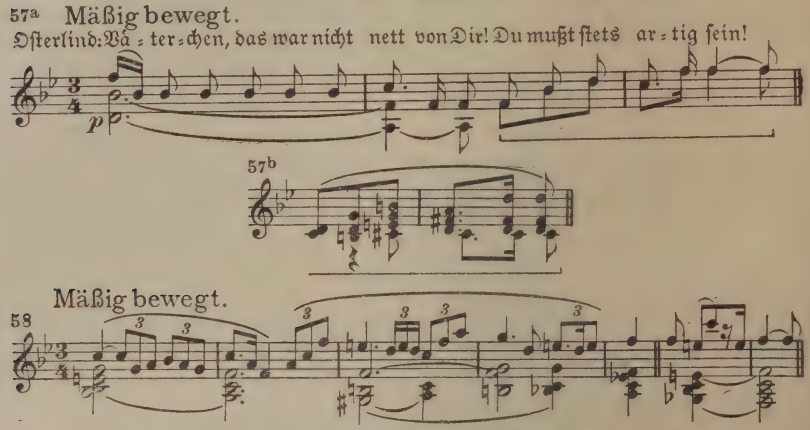

lind lauscht mit Entzücken seinem schwärmenden Eifer, aber wieder regt sich in ihr jenes bängliche, quälende Gefühl (43b), das sie warnt, dem von Frauengunst verwöhnten Fürsten allzuleicht zu trauen. Auch die schönen Harmonien ihres nachdenklichen Motivs 51 deuten darauf, daß sie ihr Gefühl zu meistern gelernt hat. Ist sie doch nicht nur ein heißblütiges Mädchen, sondern eines wohlangesehenen Ratsherrn Kind und diesem auch eine zärtlich liebende Tochter! An des Vaters Schmerz denkt sie drum nun mit dem schönen Thema ihrer töchterlichen Liebe (44) und wie sie ihn mit einer verwegenen Flucht und gar mit einer späteren Rückkehr als treulos Verlassene kränken würde. Doch der Herzog folgt seinem heißen Herzen (39) und weiß ihre Bedenken zu beschwichtigen. Er will sie ja nicht heimlich entführen, sondern frei um sie werben; nur nicht erkennen soll ihn ihr zürnender Vater, bevor er ihrer Hand sicher ist. Und nun entwickelt er ihr seinen Plan, den er morgen beim Kirchweihfest schon ausführen will. Dazu benutzt er eine volkstümliche Melodik, die die Kirchweihstimmung gut trifft (53).

Der in allen Leibesübungen wohlerfahrene fürstliche Jüngling will sie nämlich in einem Wettlauf erringen, den sie unter ihren Werbern veranstalten soll. Verlarvt und ungenannt sollen die Werber zum Wettrennen antreten, der Herzog unerkannt unter ihnen. Dem Sieger soll ihre Hand gehören. Seiner ausdauernden Kraft und seiner Geschicklichkeit ist er sicher. Ein stämmiges Motiv deutet auf seine körperliche Gewandtheit (54). Mit ihr ist er seines Sieges im „Liebeswett'- und Werberennen" gewiß (55). Gespannt hat Osterlind ihm zugehört, und ihre Heiterkeit wächst, je klarer ihr der lustige Streich wird. Ein so ungewöhnlicher Plan ist so recht nach ihrem Sinn. Da stellt sich bald auch ihr neckisches Thema (25) wieder ein. Während sie nun alle Einzelheiten des Plans bereden, wird ihnen immer lustiger und




bunter zu Mut (56). Rüstig unterstreicht Thema 54 seine Siegesgewißheit, und heiter antwortet Osterlinds Thema 25. Nun heißt es aber, dem Vater Burkhart das abenteuerliche Vorhaben schmackhaft zu machen. Ob es gelungen, dessen Einwilligung zu erzielen, das soll ein Brieflein Osterlinds noch heute abend — am Bindfaden durchs Fenster geschmuggelt — dem Herzog melden. Für jetzt heischt er aus übervollem Herzen — seine Motive 3, 39 und 43 drängen sich eng zusammen — zum Abschied nur noch Antwort auf die eine Frage, ob sie nun noch immer gram sei. Eine Antwort erhält er aber nicht, denn — der Vater kommt aus der Stadt heim. Das Schlendermotiv (50c) begleitet in den Bässen sein Kommen. Aus dem liebeglühenden Herzog wird rasch wieder der fahrende Händler. Auf Burkharts Geheiß packt er seine Sachen zusammen und geht davon. Zart klingt ihm sein Sehnsuchtsmotiv (39) in der Hoboe nach; ihm folgt, verheißungsvoll auf morgen deutend, das des Kirchweihfestes (53). Dann verhallt der Anfang des Schlendermotivs (50c) in einer Reihe von Wiederholungen und nach ihm auch des Herzogs sehnsuchtsvolles Motiv (39).

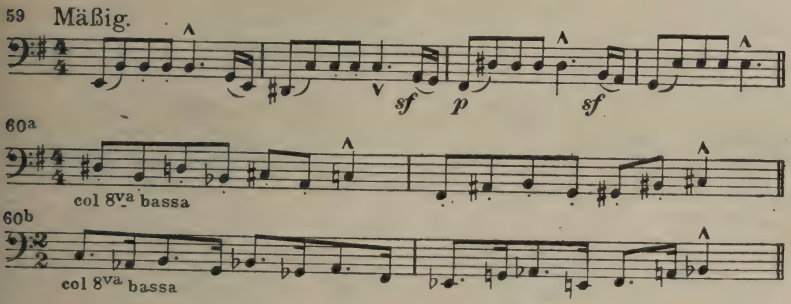
Nun sind Vater und Tochter allein, und Osterlind geht an ihre schwere Aufgabe. Mit Vorwürfen hebt die kluge Evatochter geschickt an, nämlich darüber, daß der Vater den Händler mit seinen schönen Sachen fortgeschickt habe. Der Vater geht auf den Ton des launenhaften Töchterchens, seines „Viellaunchens“ (57) gutmütig ein.




Er neckt sie mit ihrem eigenen, so eigenwilligen Thema (57), das er in Moll wiederholt. Osterlind wird, was bei ihrer inneren Unruhe begreiflich ist, ärgerlich und wehrt sich gegen den Namen „Viellaunchen“. Sie lenkt aber dann klug ein und umschmeichelt den Vater schelmisch mit einer entzückenden Melodie (58). Gar anschaulich weiß sie ihm vorzuführen, wie behaglich sie ihm seine Häuslichkeit macht und wie gut sie ihn mit Scherzen und Necken unterhalte. Drum müsse er nun auch einmal ihr einen Wunsch erfüllen, wie er es ihr doch versprochen habe, sobald sie von ihrer Verwundung nur wieder geheilt sei. Das Launenthema (57) ist im Orchester sehr geschäftig, namentlich sein Schlußteil, der auch die hübsche akkordische Einkleidung 57b hierbei öfters erfährt. Der Vater denkt wohl an den fortgeschickten Händler und seine Schmuckstücke. Aber das Töchterchen will viel höher hinaus und umschmeichelt ihn mit ihren beiden Themen 57 und 58 um die Wette, um ihn gefügig zu machen. Als sie ihn so weit hat, kommt sie behutsam auf die Entscheidung zu sprechen, die sie heut unter ihren Freiern treffen soll. Das könne sie nur, wenn er ihr jenes Wunsches Erfüllung schon jetzt zusichere. Der Vater sträubt sich umsonst. Immer

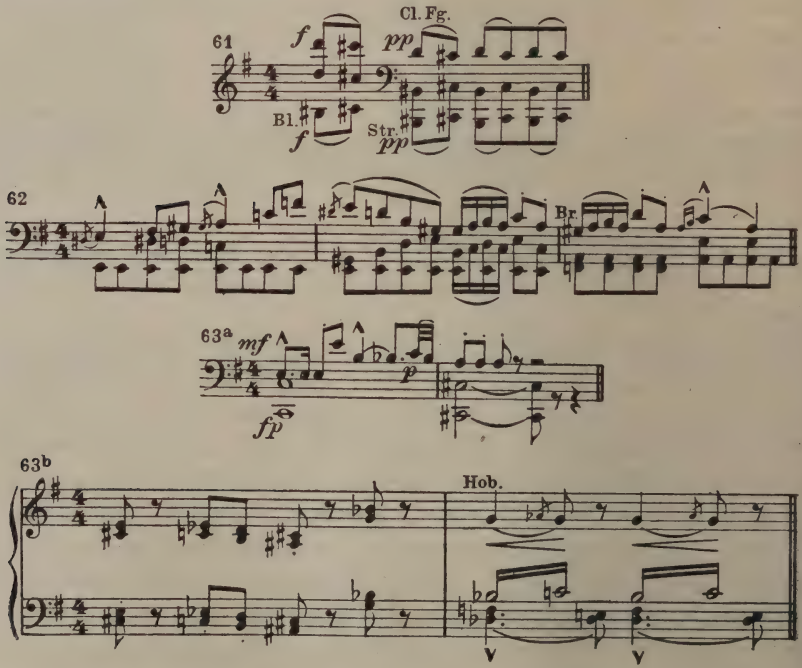
drängender entwickelt sich der Motivteil 57b. Als sie gar droht, ihm davonzulaufen, wird Burkhart ärgerlich. Da bestürmt sie ihn noch einmal mit Bitten, und ihr Schmeichelthema (58) entwickelt sich dabei mit leidenschaftlicher Beharrlichkeit. Nun endlich — gibt er nach; ihr Launenthema (57) setzt fortissimo und triumphierend ein, und Osterlind umtanzt jubelnd den Vater, wobei die Themen 58 und 57b sich miteinander verschlingen.

Aber auch jetzt erfährt Burkhart den geheimnisvollen Wunsch Osterlinds noch nicht. Denn bedächtigen Schrittes nähern sich nun vier Ratsherren, voran Andreas Stephan, die ihn sprechen wollen, und Osterlind wird ins Haus geschickt. Mit dem Erscheinen der würdigen Männer stellt sich in den Kontrabässen natürlich auch ihr aus der Ouvertüre bekanntes Thema (6) ein, und, als nun die Besprechung beginnt, treten noch einige neue Motive hinzu (59 und 60).



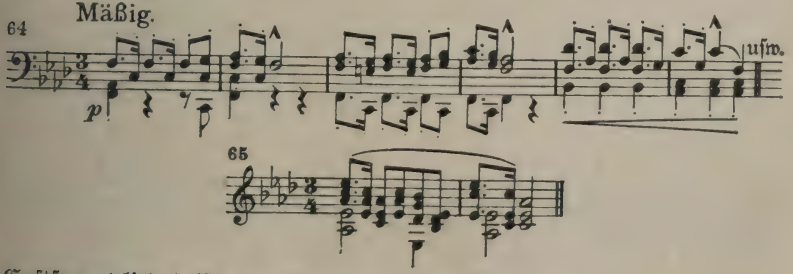

Allen diesen thematischen Bildungen ist die tiefe Tonlage und, entsprechend der Würde und dem Ernst der Beratenden, eine gewisse hartnäckige Schwerfälligkeit eigen. Der Fall ist freilich auch wichtig genug. Der fortgesetzten Diebstähle in der Stadtkasse ist, auf Betreiben Blanks, ein gewisser Jacob Fell schuldig befunden worden. Zehn Jahre Zuchthaus hat man ihm trotz allem Leugnen auferlegt; dem unermüdlichen Blank, dem es gelungen, jenes Schuld zu erweisen, will man heute zum Dank einen Fackelzug bringen. Die richterliche Entscheidung wider Fell (60) geht aber dem Ratsherrn Stephan und seinen Gefährten gegen den Strich. Man hat nämlich jetzt einen Zeugen bei der Hand, der gesehen hat, wie täglich in frühester Morgenstunde eine zahme Krähe aus dem offenen Fenster der Stadt-

kämmerei mit Gold im Schnabel geflogen kommt. Und diese Krähe, die durch ein meisterlich knappes Motiv (61) eingeführt wird, gehört keinem andern, als Mathias Blank, dem hochmögenden Leiter der jungen Republik! Schon ehe sein Name fällt, flackert sein Schurkenmotiv (8) grell im Orchester auf. Burkhart, den die Vier um seine Meinung angehen, will das „Ammenmärchen" nicht glauben. Aber Stephan hält ihm vor, wieviel Geld Blank jetzt ausgäbe, ohne eigne Mittel zu haben, wie er die Gunst des Volkes sich durch Wohltaten und Feste zu erhalten bemüht sei. Auch dem Helfer Blanks, dem Schneider Zwick, traut man nicht. Auch diesem wird ein köstliches Motiv beigegeben (62).



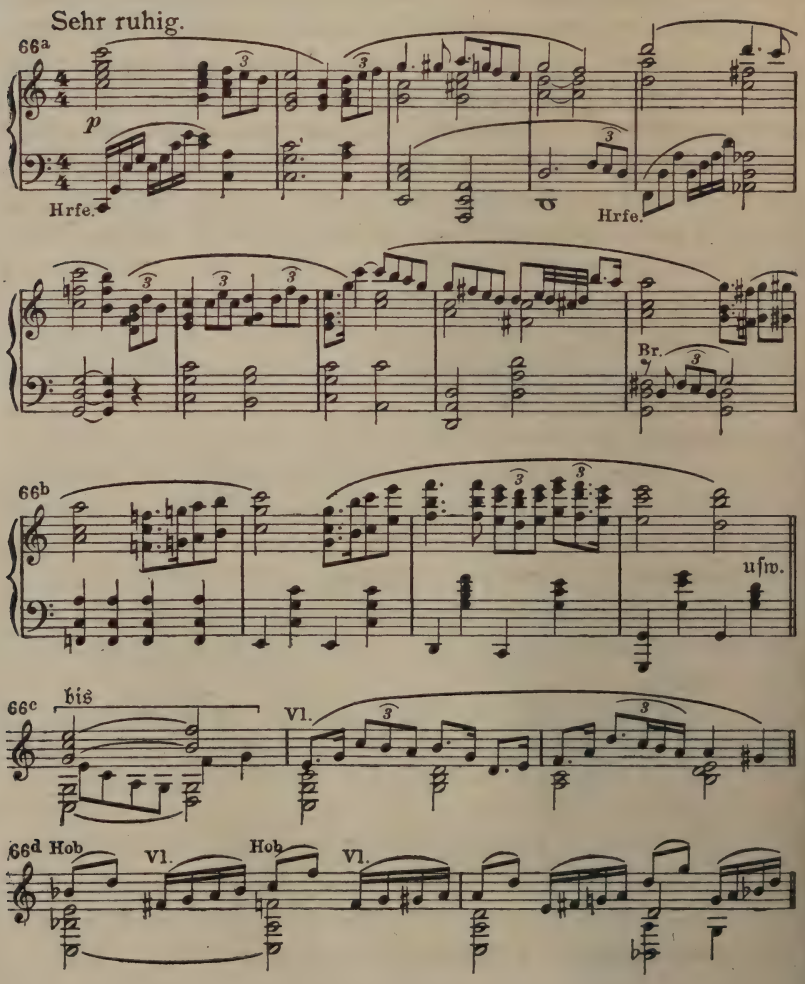

Nun soll der Zeuge, der Gärtner Zupfer, der sich bisher abseits gehalten hat, berichten, was er weiß. Aber dieser dummschlaue Geselle, dessen Motiv (63a) so widerhaarig und querköpfig klingt, wie seine Redeweise, weicht den ihm gestellten Fragen beharrlich aus. Er mag nicht mit der Sprache heraus; er fürchtet für sein „Renommee" und

will nicht in den Geruch kommen, als klatsche er. Heißt man ihn am Stammtisch im „Hirschen" doch schon die „alte Weise", welchen Spitznamen das Orchester sehr hübsch nachmalt (63b). „Sagen können tät' ich schon was! Aber sagen mögen tu' ich halt nicht!" Damit geht er davon und mit ihm und seinem noch von fern vernehmbaren Selbstgespräch verklingt auch sein bockbeiniges Motiv. Stephan ist höchst aufgebracht; im Geschwindschritt setzt das Ratsherrenmotiv (6) höher und immer höher ein. Doch während Stephan seinem Ärger Luft macht und auf des Himmels Gerechtigkeit pocht, die Fell befreien und den andern, „der heut so prächtig thront", zur Strafe ziehen wird, nähert sich dieser andere, nämlich Blank, auf der Straße und sucht das Gespräch zu erlauschen. Burkhart bemerkt ihn und beginnt nun in übertriebenem Ton und ganz so, wie Blank es ihn einst lehren wollte, das Lob des Volksbeglückers zu singen. Dazu dient ihm nicht nur, und zwar reich verziert, das Fugenthema (47), mit dem Blank an jenem Tag dem Volk das Paradies auf Erden versprochen, sondern auch Blanks Schmeichlerthema (17) selbst. Blank, der sonst so Schlaue, geht auf den Leim. Zu Tränen gerührt, kommt er in den Garten geeilt und umarmt Burkhart, wobei seine Motive 22 und 17 seine verstiegenen Dankesworte untermalen. Die Rathsherren verbeugen sich schweigend vor ihm und gehen nach der Stadt zu ab (22, 59, 6 und 17). Kaum hat Burkhart noch einige ermutigende Worte an Blank, den zagenden Freiersmann, gerichtet, da erscheinen nun auch schon die übrigen drei Werber, der Einladung Burkharts zufolge; von verschiedenen Seiten her auftretend, mustern und bekritteln sie sie sich scharf untereinander. Dazu erklingen die verhaltenen Rhythmen des Werberthemas (64).



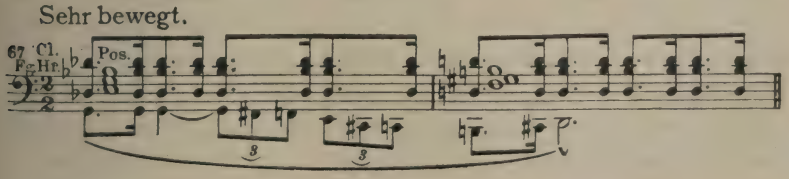

Gastfreundlich heißt der Ratsherr sie willkommen (65).

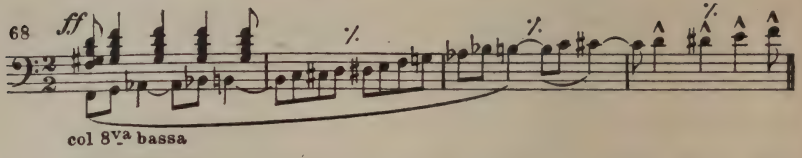
Man nimmt um den Gartentisch Platz. Das artige Quartett der einander höchst mißgünstigen Freier vereinigt sich aber sogleich zu Osterlinds Preise, als diese nun, mit einer Landkarte in der Hand, in jugendlicher Schöne aus dem Hause tritt. Das wundervolle Thema ihrer bräutlichen Pracht (66a) verbreitet im Orchester und über die Szene Licht und Glanz.



Unbefangen begrüßt (66b) sie ihre Werber und trägt ihnen nun in gewandter Rede mit feinem Humor die seltsame Lage vor, in der sie sich befinde (66c und d), nämlich wie sie unter vier Bewerbern doch nun einen wählen müsse, ohne daß ihr Herz gerade einen bevorzuge. „Auf einen muß ich mich beschränken. An alle Vier darf ich nicht denken!" So gibt der lose Schelm den gespannt zuhörenden Freiern zu verstehen, wie sie sich aus keinem von ihnen etwas mache. Da will sie denn, um keinen zu kränken und um gleichzeitig ganz im Sinne des regierenden Herrn Rat Blank eine Volksbelustigung neuer Art zu veranstalten, lieber im öffentlichen Wettbewerb ihre Hand vergeben. Könnten ihre Werber singen, so würde sie wie einst in Nürnberg die Meistersinger die Sangeskunst entscheiden lassen. Wenn auch nicht singen, laufen können ihre Freier aber alle, und so soll der Sieger im Wettlauf ihre Hand erhalten. Verblüfft äußern die Werber mit dem alterierten Werbermotiv (64) ihr Befremden, der völlig überraschte Vater seinen Unmut. Doch Osterlind fährt gelassen fort und bestimmt das Kirchweihfest (53) als Zeitpunkt für das Liebeswett- und Werberennen (55). Die Verblüffung der Freier geht in Unmut über, Vater Burkhart wendet sich in Zorn und Scham ab. Osterlind aber bleibt keck (25) und fest: nur so sei ihre Hand zu gewinnen (66a) und läßt die Verdutzten allein (66d). Das Kirchweihthema (53) flattert hinter ihr drein.

Gerade wollen sich die sichtlich gedrückten Werber verabschieden, da nähert sich auf der Straße ein Volkshaufen. Jacob Fell, der wegen des Diebstahls in der Stadtkasse Verurteilte, wird gefesselt vorbei geführt auf dem Wege zum Zuchthaus. Das Motiv, das des Ratsherrn Stephan Zweifel an seiner zu Recht erfolgten Verurteilung begleitete (Kl.-A. S. 171), erscheint hier wieder und in rhythmisch verschärfter Form (60b). Fell will sich, als er Blank erblickt, wütend auf diesen stürzen. Drohend treten seine beiden Motive in den Bässen auf (67, 68).

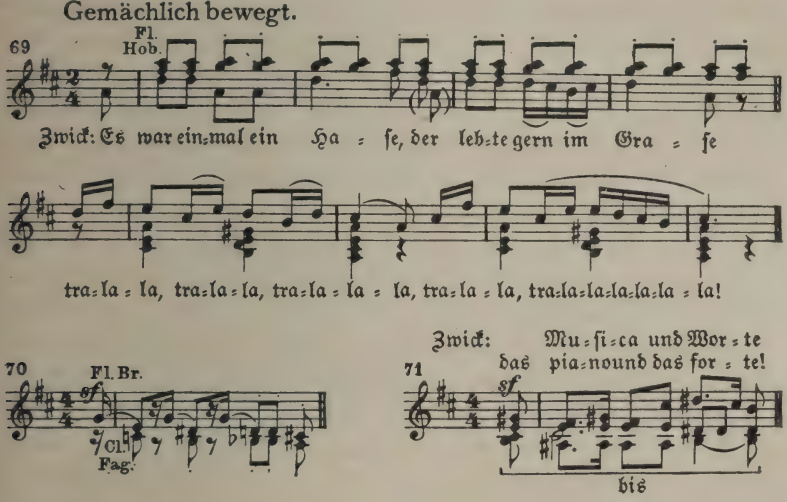





Mit Mühe bändigen ihn seine Wächter. Aber er zwingt sie zum Verweilen und schleudert nun heftige Anklagen wegen falschen Zeugnisses gegen Blank und die Drohung, jenen nach seiner Freilassung zu entlarven. Blank erwidert mit nachsichtiger Milde und geheucheltem Mitleid (20). Das Volk stimmt ihm zu und bringt ein Hoch auf ihn, den gütigen Mann, aus. Man führt Fell fort (60b); die Bühne wird leer. Nur Blank ist sinnend noch zurückgeblieben.

Wieder ist also der Schurke der Sieger. Wird er es aber auch im Wettlauf sein können? Erregt zuckt sein Schurkenmotiv (8), gefolgt vom Ansatz des Ratsherrnthemas (6), von der Höhe über Geigen und Bratschen zu den Kniegeigen hinunter. Da sieht er Kuni aus dem Haus treten, um den Gartentisch abzuräumen (26/30). Er steckt ihr Geld zu, damit sie Osterlind von dem Vorhaben mit dem Wettlauf (53) abbringe. Sie nimmt es zwar, verschwindet aber, ohne sich weiter zu äußern, im Haus. Blank versinkt in schweres Sinnen. In der Tiefe bäumt sich das Bösewichtmotiv auf (41), in der Höhe begleitet von Blanks dämonischem Motiv (8). Seine Gedanken kreisen um Osterlind; aber sowohl seine artige Begrüßungsweise (31), als auch die neckische Ergänzung dazu (34) werden durch ein grelles Fortissimo abgeschnitten und damit auch seine zarteren Regungen. Ganz leise mahnt die krächzende Krähenweise (61) ihn daran, daß er auf dem beschrittenen Wege nicht mehr rückwärts kann, und nur Haß und Rachsucht regen sich fortan in ihm, dem von Osterlind Verschmähten. „Schlecht sein, so in vollen Zügen miserabel schlecht sein, wär' Genuß!" Das ist sein innerster Wunsch, und das Bösewichtsmotiv (41) unterstreicht ihn beharrlich. Der Teufel käme ihm als Genosse jetzt gerade recht, und Hölle- und Teufelmotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10 und 8b) bestätigen ihm anschaulich und bereitwilligst seine Anwartschaft auf eine solche Gevatterschaft. In seinem Selbstgespräche kommt er zu dem festen Entschluß, nun nicht mehr zurückzuweichen und Osterlind zum Trotz zu triumphieren. Da hört er den

Schneider und willigen Helfer Zwick in seinem Laden singen. Der liest wieder einmal in seinem geliebten Märchenbuch und setzt, was er liest, gleich in Noten. Diesmal ist es das Märchen vom Igel und vom Hasen, und eine gar hübsche, volkstümlich kindliche Weise (69) hat er dazu gefunden.

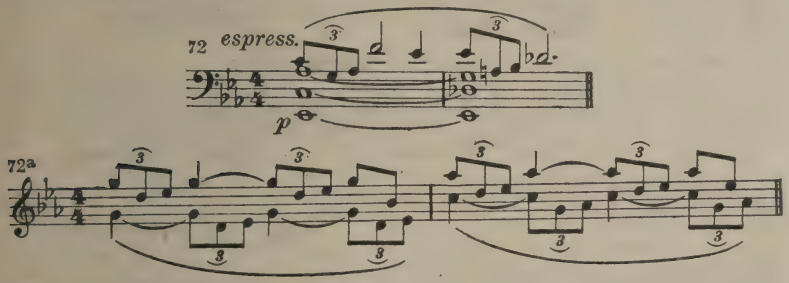



Der singende Schneider kommt heraus und setzt sich mit seinem Märchenbuch vor die Haustür. Als er Blank erblickt, bricht er ab und begrüßt ihn, vertraulicher als sich für den kleinen Schneider dem hochmögenden „regierenden" Herrn gegenüber ziemt. Zu seinem drollig dreisten Thema 62 gesellt sich dabei ein neues (70). Seine Vertraulichkeit wird erklärlich, wenn wir nun hören, wie er für seine Mithilfe bei Jacob Fells Verurteilung den klingenden Lohn von Blank fordert. Blank hat kein Geld bei sich, und der gefällige Schneider stundet es ihm. Er warnt ihn gleichzeitig vor dem Ratsherrn Stephan, der, wie wir ja wissen, Verdacht geschöpft habe. Da Leute vorübergehen, fängt Zwick harmlos sein Lied vom Igel und Hasen wieder an, und auch Blank tut so, als ob es seine Aufmerksamkeit errege. Zwicks Singefreudigkeit und sein Ruhm als „Dichter=Komponist" wiegen sich selbstgefällig in einer hübschen Melodie (71). In geschmeidigem Kontrapunkt vereinigt sich dieses Thema mit dem Zwickmotiv 62,

wenn der Schneider nun seine Freude am Märchenlesen schildert. Aber das vom Igel und Hasen hält er doch für das allerschönste, und da Blank das Märchen nicht kennt, singt er es ihm flugs, mit dem ganzen Behagen des Märchenfreundes und dem Stolze des „Dichter-Komponisten" vor. In drolligen Reimen und in der Melodie von Thema 69 hören wir und mit uns Blank die Geschichte vom Wettlauf zwischen Igel und Hase, der mit dem unerwarteten Siege des schwerfälligen Igels endet, dank der schlauen Frau des Igels, die sich an das Ziel setzt und von dem im vollen Lauf ankommenden Hasen für den Igelmann gehalten wird. Schon das Wort „Wettlauf" hatte Blank aufhorchen lassen. Die List der Igelfrau gibt ihm dann seinen verschlagenen Plan (8 und 41) vollends ein: „Der Buchenhain! Der Eine 'rein, der Andre 'raus! Ja! Ich will der Igel sein!" So spricht er leise vor sich hin und heißt dann in den chromatischen Tonschritten des Falschheitsmotivs (14), indem er sich scheu umsieht, Zwick, ihm in dessen Haus zu folgen. Dort will er dessen Hilfe sich sichern, um den Ersatzmann, der bis zum Buchenhain in der Mitte der Wettlaufstrecke an seiner Statt laufen soll, ausfindig zu machen und so herzurichten, daß man ihn, dank der für alle Werber vorgeschriebenen Gesichtsmaske, für Blank hält. Zwick folgt ihm trällernd; in sein Lied (69) mischt sich flüchtig das Kirchweihthema (53) und Blanks Quartenmotiv (8).

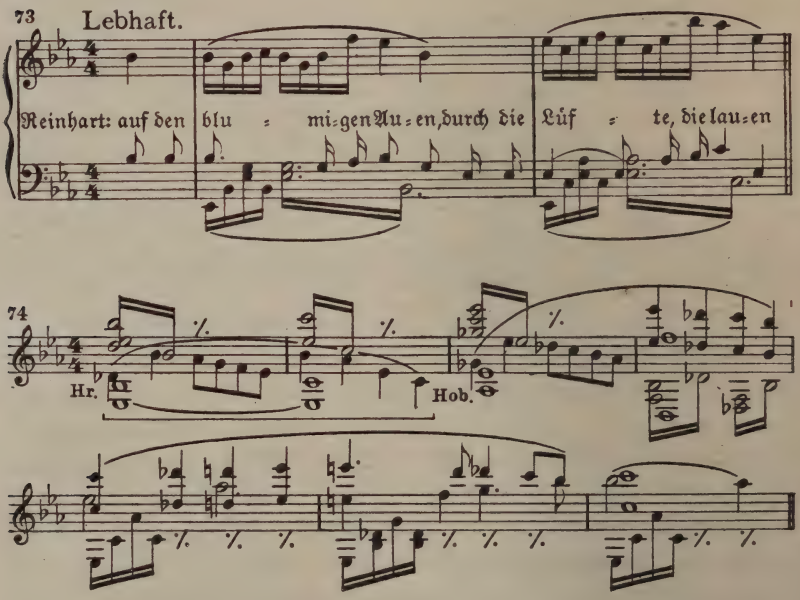
Kaum sind beide in Zwicks Laden verschwunden, so erscheint Osterlind (25), um festzustellen, ob die Luft rein ist und sie dem Herzog den versprochenen Brief am Schnürlein durchs Fenster zustellen kann, der ihm melden soll, daß der Vater mit dem Wettlauf einverstanden ist. Sie schaut sich um, ob etwa der Vater unvermutet schon heimkehrt. Da steht ihr plötzlich — — Reinhart gegenüber, dessen männlich schönes Motiv (28) sein Auftreten begleitet. Bei Osterlinds heftigem Erschrecken bricht es ab. Ernst schaut ihr Reinhart ins verlegene Antlitz. Zur Unzeit kommt ihr derjenige, welcher einst ihrem Herzen so nahe gestanden wie kein anderer, heute, wo sie gerade im Begriff ist, mit listigem Spiel einem andern zu ihrer Hand zu verhelfen. Schreck und Verlegenheit sucht sie nun in einem gleichgültigen Gespräch, durch hastige Fragen nach dem Woher, nach dem Krieg und dergleichen und unter einer erzwungenen Heiterkeit zu verbergen.

Reinhart blickt ihr unverwandt ins Auge, und mit ausdrucksvollem Ernst spannt, zu Osterlinds verlegenem Geplauder, auf das Reinhart kaum erwidert, im Orchester die wundervolle Melodie des Reinhartthemas (28) ihren weiten, schönheitsgesättigten Bogen. Schließlich gesteht Osterlind, unter Verwendung ihres anmutigen klagenden Motivs (44), als sie vor Verlegenheit nicht mehr weiß, wo aus und ein, und Reinhart immer noch „mürrisch", wie sie meint, schweigt, „auch" sie hätte oft Launen und Vater müßte dann drunter leiden (58). Nur das schöne Motiv von der Liebe (72), die sie vor gar nicht langer Frist mit Reinhart verband, antwortet ihr.

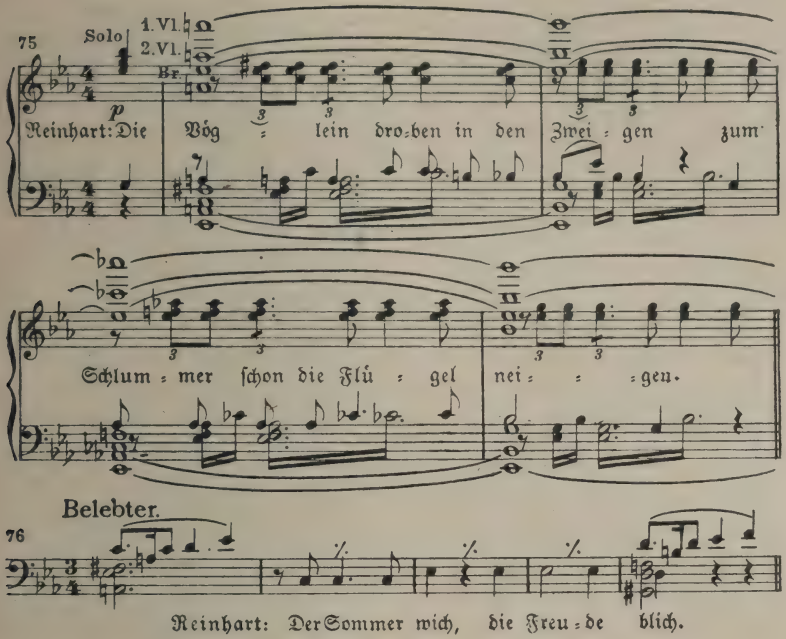



Endlich aber entgegnet ihr Reinhart auf ihre ängstliche Frage, was ihm denn sei, doch. Er weiß durch ihren Vater, den er im Städtchen traf, von ihrem Vorhaben und fragt sie, wieder im Melos seines Themas 28, ob ihm nur ein wüster Traum dieses unselige Wettrennen um ihre Hand vorgaukele, oder ob sie die Osterlind von einst noch sei, mit der ihn holdeste Jugenderinnerungen verbinden. Und nun malt er ihr mit blühenden Farben und bebenden Herzens das Bild ihrer gemeinsamen Jugendzeit in freiem melodischen Vortrag, der aus dem sprachlichen Ausdruck herauswachsend diesen steigert und auf eine weite Strecke hin von einer munteren schmiegsamen Begleitungsfigur (73) umspielt wird. So dient die Verwendung einfacher harmonischer und melodischer Mittel in gleich glücklicher Weise dazu, das harmlose Liebesspiel der beiden jungen Menschen in seliger Jugendzeit wie auch das liebliche landschaftliche Idyll musikalisch zu schildern, das Reinhart uns so anschaulich vor Augen zu führen weiß. Durch Wald und Feld, über die Wiesen und Fluren sind sie einst miteinander

jubelnd gewandert, und die lose Osterlind hat mit manchem übermütigen Streich den ernsthafteren Genossen fortgerissen, bis er einmal die lachend Fliehende gefangen, ein erster Kuß (72) ihren Bund besiegelte und seliges Entzücken die jungen Liebesleute durchströmte. Hier ist sein Gesang aus der freien sprachmelodischen Linienführung in die festere seines herrlichen Themas 28 gemündet, das dann mit einer weichen, steigerungsfähigen melodischen Wendung (74) weitergeführt wird.

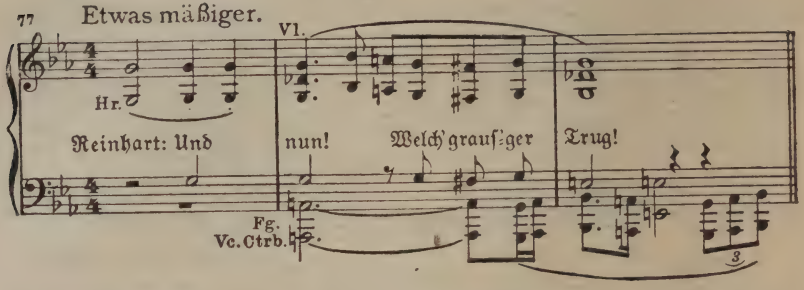



Osterlinds heftigen Einwand nicht achtend fährt Reinhart fort, den Ausgang jenes seligen Tages ihr ins Gedächtnis zurückzurufen. Wie sie sanft umschlungen durch die Fluren im Scheine der Abendsonne heimwärts wandelten, das malt das Orchester in entzückenden Farben. Liegende, weite Harmonien (75) der hohen Streichinstrumente, schwirrende Tremolandos der übrigen, alles in weichen Modulationen gehalten, tragen die melodisch sehr zart und fein gestaltete Singstimme (Kl.=A. S. 226/227).




In feurigem Aufschwung reißt er sich dann aus der Erinnerung an jenen unvergeßlichen Abend und mahnt sie daran, wie sie damals die Seine gewesen sei. Daß sie es nicht geblieben, daß auf den seligen Sommer dann ein mißgünstiger Winter des Zankes und Streites gefolgt ist, das hält er ihr in dem nun folgenden Abschnitt seiner Schilderung eindringlich vor. Andere Orchesterfarben (76) tauchen auf. Ihn trieb es außer Landes in den Krieg. Freilich, auch fern von ihr gelang es ihm nicht, seine Liebe zu ihr (72) zu ersticken; nur sein Trotz und sein Zorn sind verblichen. Und so ist er, der Kriegspflicht sich entziehend, nun in raschem Entschluß heimgekehrt mit einem Herzen voll heißer Liebe. Die Triole des Liebesmotivs (72) schlingt im Orchester in den Ober- und Mittelstimmen unaufhörlich ihr werbendes Band (72a). — Und nun dieser Empfang daheim! Düster malt das Orchester seine furchtbare Enttäuschung (77).

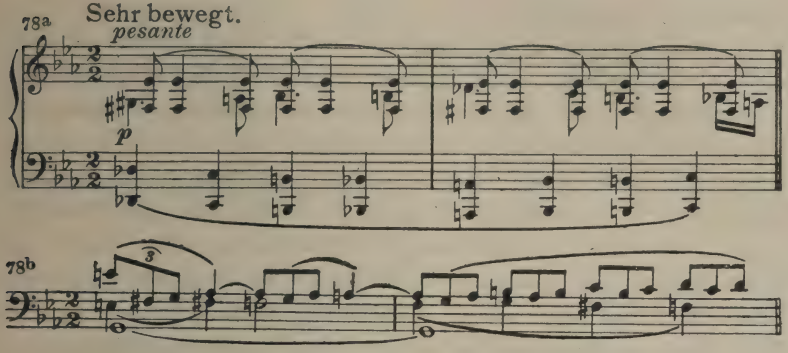
Seine schmerzliche Klage, daß seine lieblich holde Osterlind sich im öffentlichen Wettespiel an den ersten besten wegwerfen wolle, rührt




ihr gewißlich ans Herz. Aber sein Argwohn, daß sie im Geheimen schon ihre Wahl getroffen, reizt sie in ihrem Schuldbewußtsein zu wildtrotziger Entgegnung. In diesem Augenblick ruft Kuni, ahnungslos, daß Osterlind nicht allein ist, von drinnen her dieser zu, nun sei es Zeit für den Brief. Das genügt, um Reinharts Verdacht zu heller Flamme zu schüren. Er stürzt auf Kuni, die mit dem Brief in die Tür getreten ist, zu und entreißt ihr ihn. Osterlinds fassungslose Erregung, mit der sie ihm verbietet, den Brief zu öffnen, ist ihm Beweis genug, daß er auf der rechten Spur ist. Er hält erstarrt inne. Nach einem heftigen Aufschrei des Orchesters malen einzig dumpfe Paukenschläge seine Erschütterung. Dann setzt sein Thema (28) traurig in der Tiefe noch einmal an, und Reinhart wendet sich mit der Bitte um Verzeihung für seine Verwegenheit ab und geht davon.

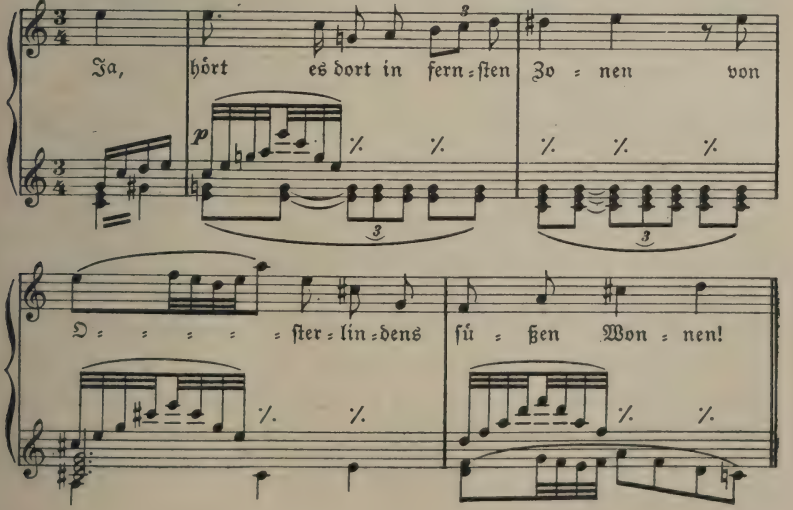
Der Abend dämmert vollends herein. Osterlind, kaum ihrer mächtig, macht, während eine Geigenfigur heftig in die Höhe jagt, Miene, ihm nachzueilen, hält jedoch ebenso plötzlich wieder inne, heißt statt dessen Kuni ihm folgen und hindert sie schließlich ebenso rasch wieder daran. Der Sturm der Gefühle überwältigt sie, und sie sinkt fassungslos auf eine Bank. Kuni spricht auf sie ein und bedrängt sie mit Fragen nach Reinhart und dem Grund seiner unerwarteten Rückkehr. Dumpfe Unruhe spricht aus den chromatischen Gegenbewegungen im Orchester und ihrer synkopischen Begleitung (78a, b).

Mit zunehmender Bewegung im Orchester (78b) werden Kunis Fragen dringender. Endlich durchzuckt sie eine Ahnung über den wahren Zusammenhang. Sie glaubt ins Schwarze zu treffen, wenn sie Osterlind auf den Kopf zusagt, sie liebe nun wohl gar zwei Männer auf einmal. Da entlädt sich die Spannung in Osterlinds Seele: „Einen! Kuni!

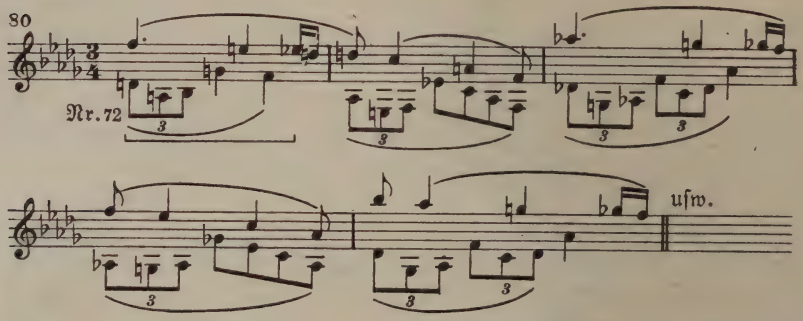



Einen!“ Das ist ihre jauchzende Antwort. Die Qual der letzten Minuten hat alles Kindische aus ihrem Wesen hinweggefegt und aus ihr ein über sich und sein Herz völlig klares, liebendes Weib gemacht, das in einem Atem weinen und jauchzen möchte. Ihre feurig bewegten Worte und ihr stürmisch erregtes Gefühl umspielt im Orchester eine aus der Triole des Liebesmotivs (72) abgeleitete Figur von fortreißender Beschwingtheit. Dann aber jubelt sie ihre Wonne in breit strömendem Gesang in alle Welt hinaus.

79 Osterlind:

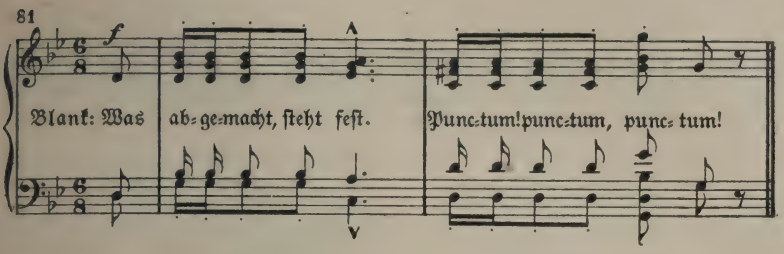


Jauchzende Doppelschläge und wogende Streicherarpeggien malen die freudige Erregung; das Liebesmotiv (72), erst im Orchester, dann auch in der Singstimme („O selig Gefühl, nie gekanntes, holdes Sehnen, nie geahntes!") wie auch das Einmünden ihres Gesangs in Reinharts Thema (28) selbst bezeugen den in Osterlinds Herzen seit dieser Stunde erneuerten Liebesbund. Reinharts beredte Schilderung ihrer gemeinsamen trauten Jugendlust (73) hatte die Trotzesrinde um Osterlinds Herz also doch gelockert; der Gedanke an den Herzog, dessen Motiv (2a) in Moll warnend erscheint, legt sich freilich wie Meltau auf die blühenden Fluren der Jugenderinnerung, und sie weiß sich nun keinen Rat. Sie fleht Kuni an, ihr zu helfen, damit sie den Geliebten zurückgewinne. Eine eindringlich bittende Figur, unterlegt mit dem Liebesmotiv (72), steigert sich in immer höherem Einsatz und begleitet Osterlinds Bitten an Kuni.

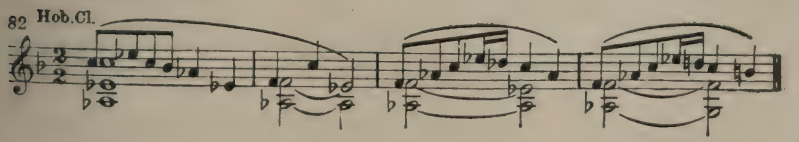


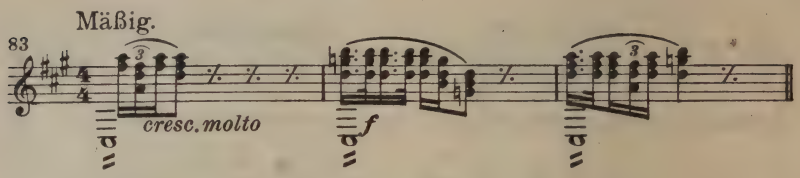

Kuni sinnt aber vergeblich auf einen Ausweg. Da reißt sich Osterlind von ihr los, und aus ihrer übervollen Seele ringt sich nun, im Melos von Reinharts Thema (28), das feierliche Gelöbnis, daß sie, was auch kommen möge, einzig Reinhart lieben werde (72). Kuni bringt die in Begeisterung Entrückte durch allerlei Vorschläge, wie man sich aus der Not helfen könne, auf den Boden der nüchternen Wirklichkeit zurück. Mit einer Notlüge soll Osterlind den Wettlauf absagen.

In diesem Augenblick kommt Blank aus Zwicks Laden wieder heraus, sichtlich hochbefriedigt von seinen Abmachungen mit dem Schneider (69). Kuni hält ihn an und teilt ihm mit, der Wettlauf finde nicht statt. Mit hämischer Entschiedenheit besteht Blank aber auf dem, was abgemacht ist.




Kunis Spott (26b) über seine geringen Aussichten im Wettlauf (69) weist er zornig (20) und grob zurück und eilt davon. Dieser Ausweg ist den beiden Frauen also durch Blanks Weigerung versperrt. Darob Verzweifelung bei Osterlind (78a) und neues Sinnen bei Kuni. Sie schlägt vor, Reinhart zu bewegen, daß auch er sich am Wettlauf beteilige. Osterlind wird bange ums Herz (51), daß Reinhart im Laufen dem Herzog unterliegen könnte. Kuni weiß auch da Rat, freilich einen sonderbaren. Vom Wurzelweib vom Hahnenkamm (82) wird sie ein Tränklein holen, das Reinharts Kraft verdoppelt. Osterlind läßt sie gewähren und weiß nur zu erwidern, daß sie sterben müsse, wenn Reinhart nicht siege. Da kommt, aus der Stadt heimkehrend, der Herzog die Gasse herauf (2a, 3 und 39). Die Frauen verbergen sich, und der Herzog betritt, nachdem er vergeblich nach Osterlind ausgespäht hat, Zwicks Haus. Gleich darauf läßt er aus dem Fenster seines Zimmers eine Schnur herunter gleiten. Kuni (26) will gerade den bewußten Brief an ihr befestigen, als Blank mit einem großen Pack Kleider, die zur Auswahl für den Ersatzmann bestimmt sind — grell wirft die kleine Flöte das Igelthema (69) in das unruhige, geheimnisvolle Raunen des Orchesters —, zurückkommt und damit in Zwicks Laden eintreten will. Er stößt im Abenddunkel auf Kuni und fährt sie wütend an. Gleichzeitig aber hört und sieht man den Blank zugedachten Fackelzug herankommen. Festliche Musik und Hochrufe auf Blank ertönen (83).

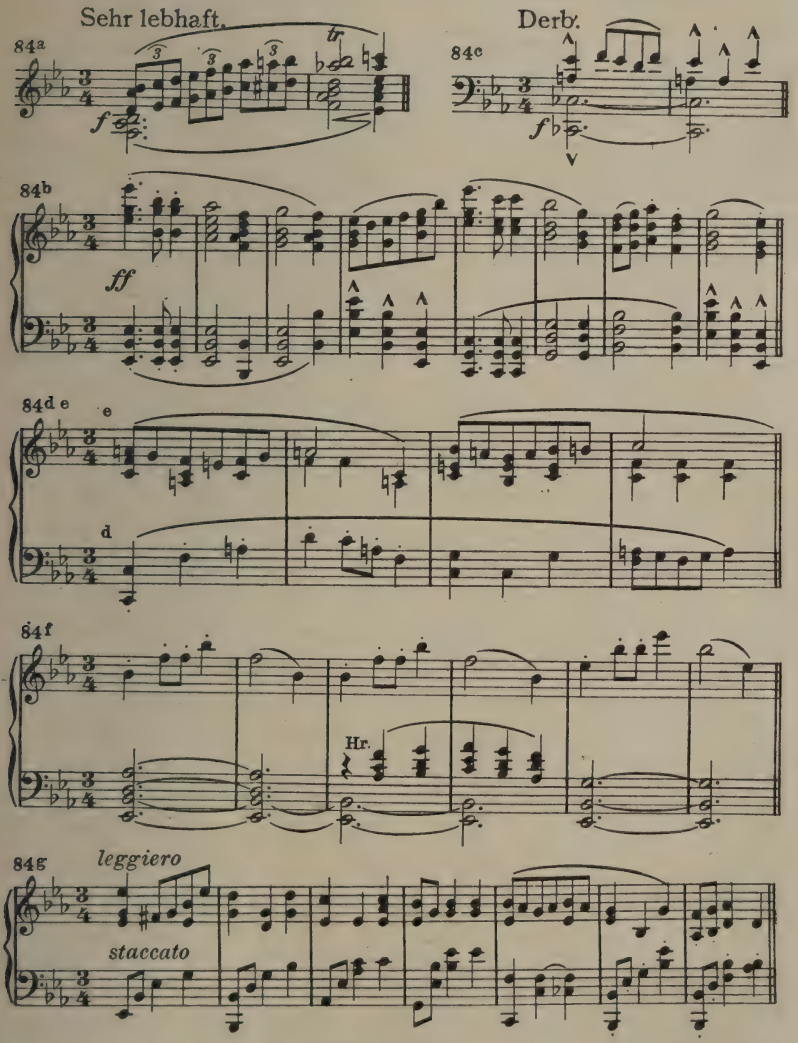





Blank eilt, fluchend über die neue Störung, wie rasend zu seinem Haus zurück, um die Ehrung entgegenzunehmen; der Fackelzug bewegt sich in der gleichen Richtung rasch über die Bühne. Sobald er verschwunden ist, kann Kuni nun endlich ihren Brief an der Schnur befestigen, und der Herzog zieht ihn zu sich hinauf. Da kehrt Thomas Burkhart gleichfalls aus der Stadt heim, und mit dem Erscheinen des ehrenfesten Mannes verschwindet die spukhafte Unrast, die bisher sich über der abendlichen Szene mehr und mehr ausgebreitet hatte, und auch in der Musik löst sich die durch einen langen Orgelpunkt aufgespeicherte Spannung. Mit der Heimkehr des Herzogs nämlich hatte ein solcher auf Cis eingesetzt und sich über 21 Takte als dumpf geheimnisvoller Grundton aller motivischen Arbeit bis hierher erhalten. Nun aber jetzt Osterlind, in erzwungener Heiterkeit freilich, den heimkehrenden Vater begrüßt (58), moduliert das Orchester nach Fis dur hinüber und hält bis zum Schluß des Akts, fast ununterbrochen, den Grundton dieser Tonart fest. Burkhart geht ins Haus, und Kuni macht sich zu Reinhart (28) auf. Vater Burkhart, der zu seiner Verwunderung vom oberen Fenster aus sie davoneilen sieht, erhält von Osterlind die doppelsinnige Auskunft: „Ich hab' ein gülden Herz verloren! Sie will mir's wiederbringen!" Der Vater nimmt die Antwort seines „Viellaunchens" wörtlich (58) und schließt beruhigt das Fenster. An des Herzogs Fenster wird dessen Schatten (2a) sichtbar. Osterlind, im Begriff ins Haus zu gehen, sieht ihn und zuckt leise zusammen. Ihr Liebesmotiv (72) spricht statt ihrer und beschließt zart den Akt: ihr Herz hat seine Verirrung erkannt, und nur der Gedanke an Reinhart erfüllt es noch mit Wonne.

## Dritter Akt

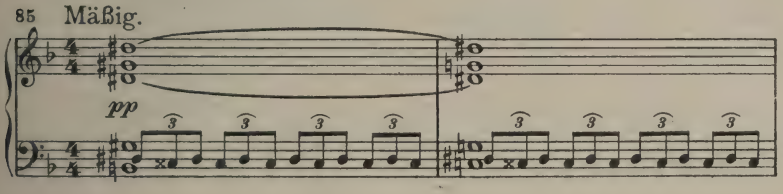
Rauschende, in festliche Triller mündende Sextengänge eröffnen die Orchestereinleitung, die, im Walzerzeitmaß gehalten, Kirchweihstimmung verbreitet, noch bevor der Vorhang das festliche Treiben selbst enthüllt.



Eine Musik voll urwüchsiger Freude und Kraft, wie sie diesen althergebrachten Volksfesten selbst innewohnen, ersteht nun vor dem Hörer. Wiegende Rhythmen deuten auf den engen Zusammenhang von Volksfreude und Tanz, dem denn auch nachher eifrig gehuldigt wird. Die musikalischen Bestandteile der Kirchweihmusik sind in den Notenbeispielen 84a—g wiedergegeben. Der aufgehende Vorhang zeigt ein buntbewegtes Bild auf einem freien Wiesenplan mit der Aussicht auf den bewußten Buchenhain, durch den der Wettlauf seine Richtung nehmen soll und der für Blanks abscheulichen Plan so wichtig ist. Im Vordergrund sieht man Buden und Stände aller Art, dahinter, etwas erhöht, einen großen Tanzboden, auf dem munter getanzt wird. Vier Marktweiber klatschen miteinander (84g), natürlich über den bevorstehenden Wettlauf; dazwischen rufen sie ihre Waren aus, Gaukler und fahrendes Volk lassen sich sehen und hören. Auch das Wurzelweib (82), auf dessen Kunst Kuni so große Stücke hält, ist zur Stelle. Bei den klatschenden Weibern, in denen uns einige vorzüglich beobachtete und sehr echt gezeichnete Prachtstücke vorgeführt werden, kommen Osterlind und ihre wettrennenden Werber natürlich nicht sonderlich gut davon, und der ganze Gedanke mit dem Wettlauf wird von ihnen, wie recht und billig, verurteilt. Bald dehnt sich der Tanz auch auf den Vordergrund aus, und die Marktweiber müssen samt ihren Ständen eiligst flüchten, tanzen dafür aber gleich darauf selbst eifrig mit. Trompeten auf der Bühne gebieten endlich Einhalt. Ein Herold erscheint und verschafft sich Gehör. Es ist Junker Kurt, der willige Helfer seines Herrn. Während er den Beginn des Liebeswett- und Werberennens mit einigen erklärenden Sätzen ankündigt, nahen sich Thomas Burkhart mit Osterlind und Kuni, sowie befreundete Ratsherren mit ihnen. Das schöne Thema von Osterlinds bräutlichem Glanze (66) begleitet den Auftritt Osterlinds, die freilich nur mit Mühe ein heiteres Gesicht zu zeigen vermag. Der Sopran und Alt des Volkschors bekrittelt — leise flüsternd — ihre Erscheinung und bestaunt ihr Kleid, der Tenor und Baß bewundert ihre holde Schönheit. Dann ruft der Herold die Werber auf. Sechs Verlarvte treten unter den Klängen des Werbermotivs (64) an. Bratschen und Horn bringen dazu, aber in gedämpftem Moll, den Anfang des Brautthemas (66). Der Volkschor begutachtet leise und neugierig die einzelnen Werber.

Vater Burkhart aber stellt mit Verwunderung fest, daß ihrer sechs statt der ihm bekannten vier sich eingefunden haben. Osterlind dagegen ist voller Freude, daß außer dem Herzog, von dem der Vater ja nichts weiß, auch Reinhart wirklich, ihrer Bitte folgend, den Wettlauf mitmacht.

Auf das Zeichen des Herolds und eine dreimalige Trompetenfanfare beginnt der Wettlauf. Das Volk folgt ihm, dem Hintergrund zuströmend, mit den Blicken. Im Orchester entwickelt sich dabei der Anfang des Kirchweihthemas (53) in schnellem Zeitmaß. Dieses Thema selbst tritt dann in kanonischer Führung auf, und in gleicher Weise verarbeitet schließt sich Thema 54 an. Heut wird ja der Herzog zu zeigen haben, ob sein Vertrauen auf die eigne Kraft und Gewandtheit berechtigt war. Im Vordergrund wird Osterlind, die ihre Erregung nicht zu verbergen vermag und der Kuni Mut zuspricht, vom Wurzelweib angesprochen (82). Die Alte preist ihr ihren weissagenden Erbschlüssel an, der ihr schon jetzt sagen könne, welcher Werber sie gewinnt. Da Osterlind sich abwendet, soll der Erbschlüssel sein Können erst einmal an den herumstehenden Buben erweisen und ansagen, wer von ihnen Kirschen gestohlen hat. Die Buben leugnen es alle, durcheinander schreiend. Aber beim Aufruf der Namen dreht sich der rostige Gesell wahrhaftig,

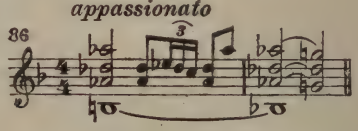



und der Schuldige wird obendrein von seinen Gefährten noch ausgelacht und verprügelt.

Inzwischen vermittelten Zwischenrufe des Herolds dem Hörer, wie der Wettlauf bisher sich abgespielt hat. Der erste der Läufer ist schon im Buchenhain. Motiv 54 deutet auf den Herzog.

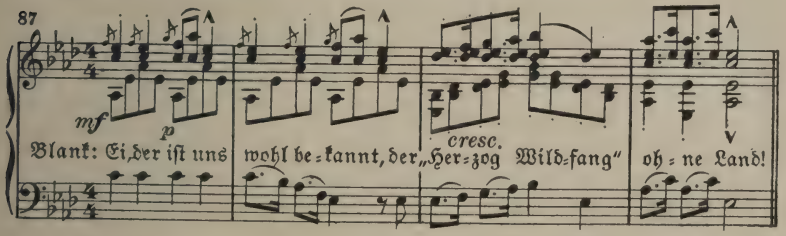
Auch Ratsherr Stephan hat dem Wurzelweib zugeschaut und heißt die Alte nun ihre Künste versuchen, um den Dieb, der die Stadtkasse bestiehlt, zu ermitteln. Ratsherrenmotiv (6) und ein Anklang an das

Motiv der Krähe (61) wechseln zu seinen Worten mit dem Motiv des Wurzelweibs (82) ab und zeigen, daß der Verdacht Stephans noch besteht und in welche Richtung er weist. Doch fragt er den Erbschlüssel zunächst, ob etwa Jacob Fell (60b) der Täter doch sei. Der Schlüssel bleibt still liegen, ebenso auch bei den sonst noch genannten Namen. Endlich fällt, von seinem Motiv 8 angekündigt, der Name Blanks. Und siehe da, der Schlüssel dreht sich im Buch (85)! Das Wurzelweib wird vom Volk als Hexe bedroht und verschwindet schleunigst in der Menge. Stephan aber ruft laut lachend: „Herr Blank hat gestohlen!" Ein Trompetensignal und des Herolds Ruf: „Dort kommt er!" schneiden alle weiteren Erörterungen ab. Das Motiv des Herzogs (54), das sich nun hastig und in harmonischer Veränderung entwickelt, läßt keine Sicherheit aufkommen, daß der nun eintreffende Sieger im Wettlauf wirklich der Herzog ist. Blank ist es vielmehr, der atemlos und keuchend den erhöhten Tanzboden betritt und triumphierend die Maske abnimmt. Das überraschte Volk beglückwünscht „seinen" Blank. Osterlind aber, im tiefsten Herzen erschrocken, dringt in den Vater, sie jenem nicht preiszugeben. Ein neues Motiv unterstützt ihr leidenschaftliches Flehen (86).



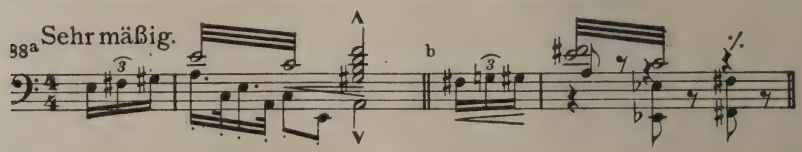

Teile der Motive 53 und 54 treten als Mittelstimmen hinzu und bilden so mit die orchestrale Grundlage, auf der sich ein Septettsatz aufbaut: der Chor äußert Bewunderung für „seinen" Blank und ist stolz auf ihn, Vater Burkhart weist die Tochter vorwurfsvoll auf ihr selbstverschuldetes Geschick hin, Kuni macht ihrer Empörung Luft und hilft dann Osterlind bitten, und über allem schwebt Osterlinds rührendes, angstvolles Flehen. Später gesellen sich im Orchester noch Osterlinds Themen 58 und 44 hinzu und umschmeicheln gleich ihr den Vater in hilfloser Angst. Denn nun tritt Blank siegesbewußt auf sie zu. Seine biedermännische Begrüßungsrede (31a) im Wechsel mit ihrer angstvollen Bitte (86) unterstreichen die Gegensätzlichkeit der szenischen Vorgänge. Blank versucht geschickt Osterlinds sichtliche Verstörung vor

dem darob ungehaltenen Volk zu entschuldigen. Freilich, als sie sich sträubt, seine ihr in süßlicher Höflichkeit (20) dargereichte Hand zu ergreifen, zuckt sein dämonisches Motiv (8) ärgerlich und drohend in vielen Wiederholungen und wechselnder Tonlage im Orchester auf. Osterlind aber weigert sich, ungeachtet des Volkes Drohen, laut, Blank zum Gatten zu nehmen. Da naht, vom Trompetensignal angekündigt, der zweite Wettläufer. Aber nicht Reinhart ist es, wie Osterlind freudig gehofft hatte, sondern der Herzog, der, zunächst noch in der Verlarvung unerkannt, vom Volke spöttisch als Zweiter und somit Unterlegener begrüßt wird. Auch Blank stellt sich ihm höhnisch als Sieger vor. Da nennt ihn der Herzog freimütig und keck, wie es von je seine Art (5), einen Betrüger und nimmt, auf Blanks hämische Frage, wer er denn sei, stolz und gelassen die Maske ab. In die allgemeine Betroffenheit klingt ebenso stolz sein sogleich in eine Fanfare mündendes Wildfangmotiv (2a) hinein. Während aber die Ratsherren und das Volk ihrem Erstaunen nur flüsternd Ausdruck geben, stimmt Blank ein hämisches Spottlied auf den „Herzog ohne Land" an, das er mit übertriebenen Gebärden der Unterwürfigkeit in seiner Wirkung kraß, allzukraß, wie sich bald zeigt, steigert.




Das Thema des Gottesgnadentums (1) verspottet er dabei unbarmherzig, indem er ihm dazu entgegenhält, wie wenig man ihn hier vermißt. Sein eignes Thema vom Paradies (47) unterstreicht in süßlich gezierter Form seine Behauptung, daß man nun erst, ohne des Herzogs Tyrannei, froh und frei lebe. Aber mit seinem dreisten Spott schießt der sonst so Schlaue über das Ziel hinaus. Im Volk wendet sich die angestammte und trotz allem noch nicht erstorbene Liebe zum Herrscherhaus dem so dreist Verspotteten wieder zu. Es verweist Blank, zunächst mit wohlgemeintem Vorwurf und leise,

seinen Hohn. Blank aber nimmt die Weise seines Spottliedes (87) unbekümmert wieder auf, deutet auf das abgekartete Spiel zwischen dem Herzog und Osterlind und rühmt sich nun erst recht seines Sieges über die „Hoheit außer Diensten". Da wächst im Volke die Mißstimmung gegen ihn, und das kräftig betonte Motiv des herzoglichen Übermuts (5), das dabei mit dem Spottmotiv (87) zusammenklingt, sammelt gleichsam feurige Kohlen auf des Herzogs Haupt, dem das Volk seine Streiche von einst hier mit warmer Parteinahme für ihn vergilt. Dank Blanks allzudreistem Auftreten hat sich also ein Umschwung in der Volksstimmung hier schon angebahnt. Der Herzog wiederholt mit gelassenem Stolz, daß Blank nur durch Betrug Sieger im Wettlauf sein könne und bekräftigt seine Behauptung mit seinem Eid. Blank wird immer frecher und verspottet mit gellender Stimme, über den Chor des Volkes und des Herolds Stimme hinweg, auch den angebotenen Eid. Aber man hört kaum auf ihn, denn auf den Ruf des Herolds hin strömt alles nach dem Hintergrund, wo neue Trompetenstöße die Ankunft noch eines der Wettläufer anzeigen. Diesmal ist es Reinhart, den Osterlind in ihrer Not soeben noch inbrünstig herbeisehnte. Aber er kommt nicht als Wettläufer, sondern als Ankläger und schleppt einen Burschen mit sich, dem er Rock, Hut und falschen Bart abgenommen hat. Das Lied vom Igel und Hasen (69) wird von der Pikkoloflöte spitz und höhnisch angestimmt, die Hoboe äfft echoartig hinterdrein, während alles seiner Verwunderung und gespannten Erwartung Ausdruck gibt. Auch Zwick ist zur Stelle. Das Lied von der Kirchweih (53) übernimmt in geschäftigen Triolen eine Mittelstimme. Den Bericht Reinharts, der nun den ganzen Betrug enthüllt, begleitet das Igellied rumpelnd in der Tiefe; eingeleitet wird er aber von einem neuen Motiv (88).



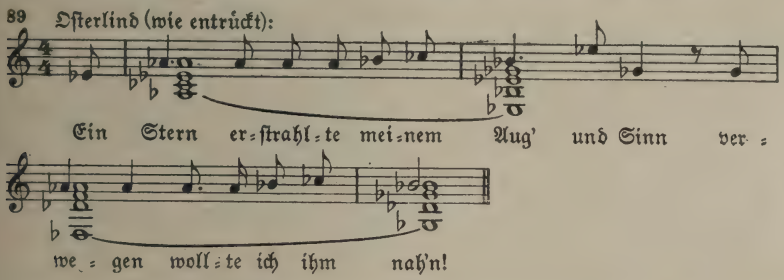

Reinhart hat den Burschen im Buchenwäldchen dabei betroffen, wie er sich seines falschen Bartes und der fremden Kleider entledigen wollte. Der Bursche wiederholt hier vor allen sein Geständnis (88 b),

daß ihn der Rat Blank zu dem Betrug gedungen und Schneider Zwick ihn so ausstaffiert habe. Ratsherr Stephan verhört ihn weiter, und so kommt die ganze Wahrheit an den Tag, und Blanks Sieg im Wettlauf wird als eitel Trug erkannt. Vergeblich sucht er den Burschen als verrückt hinzustellen, vergeblich zieht er alle Schleusen seiner süßlichen Rede- und Schmeichelkunst (17 und 22). Aber sein Triumphmotiv (46) als Baß in Moll besagt schon, daß es mit dem Triumphieren diesmal schlimm bestellt ist. Seinem vom trillerverzierten Paradiesthema (47) begleiteten Hinweis auf die Wohltaten, die er dem Volke erwiesen habe, macht obendrein Burkhart ein jähes Ende mit der barschen Frage, was es mit dem Burschen auf sich habe. Da bricht Blank, während sein selbstbewußtes Motiv (20, Takt 1) sich in grellen Wiederholungen aufwärts steigert, in wütendes Schimpfen auf Zwick und den Burschen aus. Aber der schadenfrohe Zwick (69) stellt ihn ohne Erbarmen völlig bloß, wirft ihm das erhaltene Geld vor die Füße (70, 62) und verliert sich im Volk. Seinem vor Schadenfreude ins Koloraturartige schlagenden Abschiedsgesang folgt das Wurzelweib (82) und setzt mit höhnisch anzüglicher Chromatik (22) noch einen Trumpf besonders darauf, indem es an Jacob Fell erinnert und Andeutungen über Blanks Beteiligung am Diebstahl macht. Nun richtet sich des Volkes Wut immer drohender gegen Blank. Vergeblich müht er sich um Gehör. Das Motiv seiner Gewandtheit (22) windet sich in zahlreichen Wiederholungen und unvermitteltem Wechsel zwischen *p* und *ff* hin und her. Da stellt sich Burkhart schützend vor ihn, und Blank rettet sich in eiliger Flucht. Eine geistvolle Vereinigung mehrerer Motive (6, 41, 46, 8) begleitet seinen Abgang. Sein Biedermannsthema (31a) klingt hinter dem Entlarvten drein, und unter den Klängen des Krähenmotivs (61) kommt auch noch seine Krähe geflogen, und er muß sich im Flüchten des auf ihn einhackenden Tiers erwehren. So flieht er unter Spott und Schimpf davon, und Gärtner Zupfer verfehlt nicht, die Ratsherren pfiffig zu fragen, wer nun Recht behielte. Das Volk aber erschauert bei diesem neuen Schuldbeweis und weist flüsternd auf den Teufel, der dem Bösewicht hier übel lohne. —

So ist das Land zum zweitenmal in kurzer Frist ohne Regierung und die Lage für Volk und Ratsherren nach Blanks schimpflichem

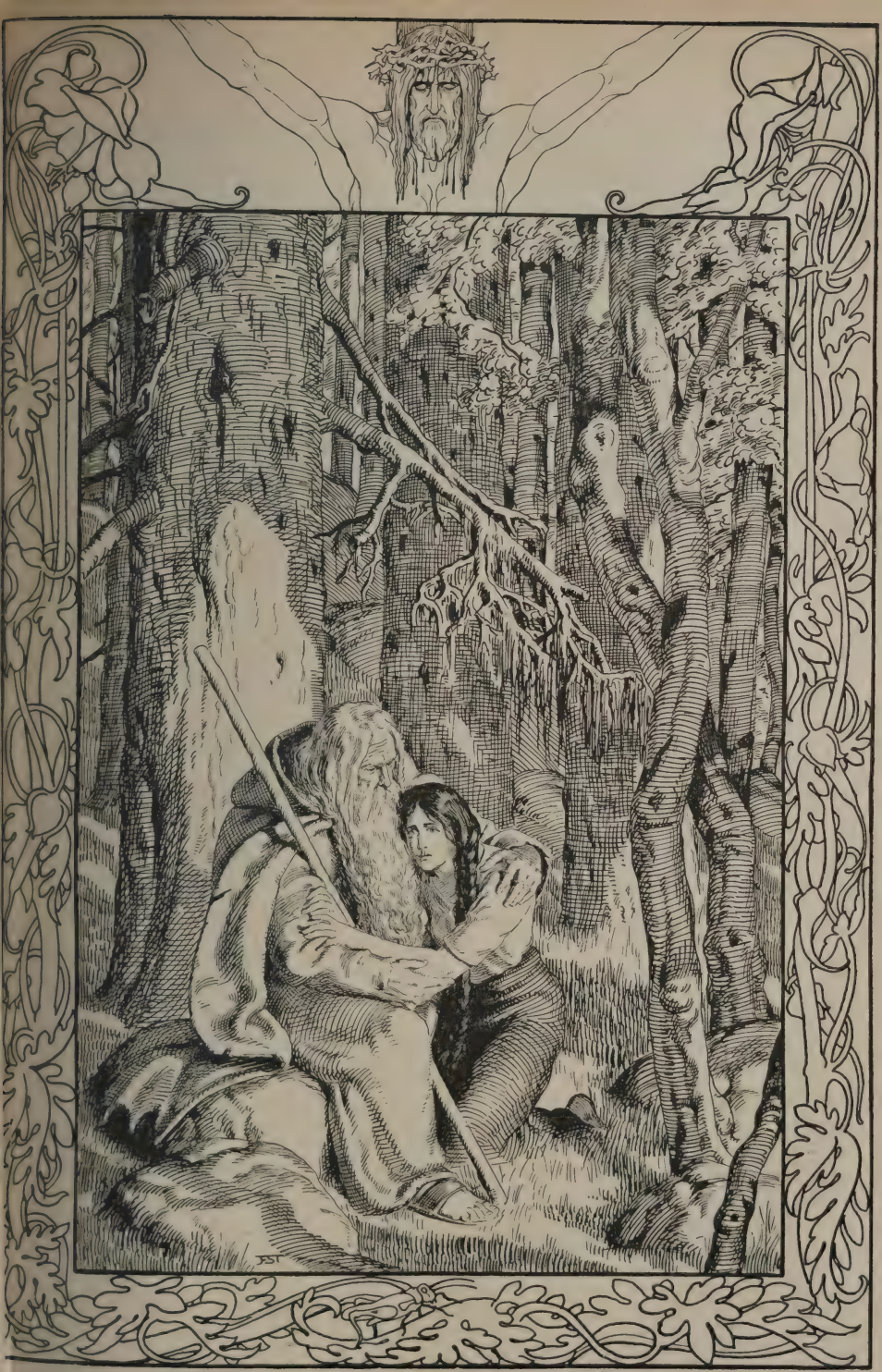
Abgang obendrein höchst peinlich. Hier bewährt nun Burkhart seinen aufrechten Bürgersinn, sowie seine biedere Weisheit und Wohlgesinntheit in prächtiger Weise. Er tritt feierlich in die Mitte und führt allen in einer warmherzigen und klugen Ansprache zu Gemüte, wie dies eine Stunde der Einkehr sein müsse, damit solcher Wirrnis Wiederkehr verhütet werde. Verheißungsvoll wird seine Rede im Orchester mit dem zart instrumentierten Thema des Gottesgnadentums (1) eingeleitet. Weit weist er von sich, daß alles dieses ungewöhnliche Geschehen einem Zufall sich verdanken sollte. Ein tiefer Sinn spricht sich ihm darin aus, daß „vom alten Stamm des Herzogs Sohn" (3 und 12) nun als Werber um eine Bürgermaid vor ihnen steht, daß er an seinem Teile den Betrüger Blank (8 und 20) unbewußt entlarven half und so die Bahn für neue Entschlüsse und eine neue Ordnung der Dinge frei machte. Da läßt ihn nun der Stolz des ehrenfesten Bürgers (45) die rechten Worte finden, um die Liebe des Volks zum Herzog (9) nach aller Trübung durch grollende Empörung (10) zu reinem Feuer wieder anzufachen. Auf die göttliche Herkunft aller weltlichen Obrigkeit (1) hindeutend erhebt er seine Stimme nun dafür, daß des Haders ein Ende werden solle, wobei das Thema seines mannhaften Bürgertums (45) als verläßliche Grundlage im Baß den durchsichtig leuchtenden Orchestersatz und die in ausdrucksvoller, edel natürlicher Sprachmelodik sich ergehende Singstimme aufs schönste stützt. So schließt er denn, und jubelnde Zustimmung der Menge folgt seinen Worten, mit der Bitte an den Herzog (2), wieder der Herr seines Volkes zu sein. Der Herzog willigt ein, fordert aber als Pfand des nun geschlossenen Friedens — die Hand Osterlinds. Das schlägt ihm Burkhart, heftig erschreckend, ab. Da wendet sich der Herzog werbend (55) an Osterlind selbst. Diese entgegnet ihm verlegen und schüchtern und nicht mit dem vom Herzog erwarteten Ja! Sie will nun, da ihn der Purpur des Fürsten wieder schmückt und ihre Aufgabe als Mittlerin zwischen ihm und seinem Volke gelöst sei, zur Seite treten. Das Thema des Sinnens und Bangens (51) wiegt sich hierzu in seiner milden Harmonisation hin und her, und das Thema ihrer Frohnatur (25) bemüht sich, im Verein mit dem erzwungenem Lächeln auf ihren Lippen, die bittere Enttäuschung, die ihre Worte dem Herzog bringen, zu mildern. Stürmisch wiederholt der Fürst (3) seine Werbung.

Osterlind faßt sich mehr und mehr, und wie einst der Blick des verwundeten Mädchens (43b) die Wandlung in des jugendlichen Fürsten Seele anbahnte, indem ihm daraus das Verlangen, zu sühnen, erwuchs, so blickt sie ihm nun, da es gilt, jene Wandlung vollenden zu helfen, wiederum zu dem Klange des gleichen Motivs (43b) ernst ins Auge. „Weit! Weit liegt das Gestern von Heut!" Und wie entrückt fügt sie hinzu, daß der strahlende Stern, zu dem sie gestern noch verwegen aufschaute, ihr heute in unnahbarer Ferne verblich.




In ihrem Herzen aber ist ein milderes Licht aufgegangen. Reinharts Thema (28) im Orchester sagt dem Hörer schon hier, daß dieser der Spender des befreienden und heilenden Lichtstrahls ist. Dem Herzog und den Umstehenden aber muß sie seinen Namen erst nennen, und sie tut es, indem sie Reinhart vor allem Volk als Braut die Hand reicht. In schmerzlicher Klage und gewaltigem crescendo dringt das Motiv der Herzensnot (39) wie aus der Seele des grausam enttäuschten Fürsten herauf, und in der Pauke verhallt dumpf und leise der Rhythmus der Erschütterung. Dann nimmt der Herzog in fast tonlos gesungenem Selbstgespräch Abschied von dem Traum dieser seiner wahren und reinen Jugendliebe, und das Thema 39 begleitet über synkopierenden Bässen seinen männlichen Entschluß zum Verzicht. Die Frauen des Chors aber finden zuerst von allen den rechten Ausdruck für ihre Rührung und schlagen mit dem Thema der Volksliebe (9), in das sie ihre Bitte: „Nimm', Herr, die Krone wieder!" kleiden, die Brücke, auf der der Herzog den Weg aus schmerzerstarrter Einsamkeit seines Herrscheramts hinüber in das Gefilde segensreichen, volksbeglückenden und ihn selbst innerlich befreienden, alle Herzensnot lösenden Wirkens finden kann und wird. In echt weiblichem Hilfsbedürfnis mildern

sie so das Leid, das ihre Geschlechtsgenossin ihm antun mußte. Die Männer nehmen die gleiche Bitte und das gleiche Thema kanonartig auf, das so seine schöne melodische Linie wie ein Band um Fürst und Volk schlingt. Der Herzog folgt des Volkes Stimme und kündet ihm seinen Entschluß, seinen Thron auf dem durch Schmerz und Wirrnis befestigten Grunde seiner eignen geläuterten Erkenntnis und der Liebe seines Volkes neu zu errichten als den ins Lichte ragenden Hort des Glückes und der Freude aller. Wie ineinander verklammert erscheinen von hier an zwei Themen des Herzogs (4, 12) mit dem des nun innerlich von ihm recht erfaßten Gottesgnadentums (1), ein prächtiger Beleg für die durchgeistigte Verwendung des Kontrapunkts (vgl. Notenbeispiel 12a), und auch das Thema der Volksempörung (10) läßt sich noch einmal, aber zum letztenmal, vernehmen, wenn der Herzog der schmerzlichen Pein gedenkt, die letzten Endes aber doch die Grundfeste seines Throns neu legen half. Dann vereinigt sich des Herzogs Thema 12 im Chor und Orchester mit der Weise der Volksliebe (9) in immer neuen, sich in der Tonlage steigernden Einsätzen; des Herzogs Herrschergelübde aber schwebt frei über dem Chorgesang empor, worauf dieser unmittelbar das Thema von des Herzogs fürstlichem Glanze (12) benutzt, um ihn huldigend der dankbaren Liebe des Volks zu versichern, und der Fürst in schönem Tausch das Thema des Volks (9) zu dem seinigen macht (Kl.-A. S. 343 und 344). Schließlich tritt in einem letzten, sich machtvoll steigernden Aufbau das Thema vom Gottesgnadentum (1), zunächst in den Frauenstimmen und vereint mit dem Herzogsmotiv 2a (im Orchester), mehr und mehr hervor, bis es nach dem entscheidenden Gelöbnis des Fürsten: „Als euer Herr dien' ich euch fortan!" in voller feierlicher Pracht Chor und Orchester allein beherrscht und den Treuschwur des Volks und seine Heilrufe auf den Herzog gen Himmel trägt.



# Der Kobold

## III

# Der Kobold

In drei Akten[1])

(„Dem Gralsritter Hans Paul Freiherrn von Wolzogen gewidmet.")

### Die Grundzüge der dramatischen Handlung

In den Anfang des 19. Jahrhunderts führt uns der Dichter. Ein frei vorm Dorfe auf einer Anhöhe gelegenes ländliches Wirtshaus und seine nächste Umgebung bilden fürs erste den Schauplatz der Handlung. Nicht weit davon „an der Ecke bei der Mauer im Schatten der Trauerweide" liegt ein kleines Grab. Das dort bestattete kleine Wesen hat freilich die ewige Ruhe nicht gefunden. Es ist ein in zartem Alter ermordetes Kind der Wirtin Gertrud, der das Wirtshaus gehört. Dunkle Schuld lastet auf dem Hause, auf der schuldigen Mutter wie auch auf der schuldlosen Haustochter Verena. Mutter Gertrud ist eine arbeitsame, bis zur Liebloſigkeit harte Frau, die hinter ihrer Barschheit ihr nagendes Gewissen verbirgt. Verena, mit ihrem fröhlichen, neckisch heiteren Wesen und ihrem nach Liebe und Zärtlichkeit verlangenden Herzen, hat unter der Kälte und Härte der Mutter arg zu leiden und führt kein an Freude reiches Dasein. Sie ahnt nicht,

[1]) Klavierauszug bei Max Brockhaus, Leipzig (1903).

warum die Mutter so unfreundlich zu ihr ist, und wirbt vergeblich um der Mutter Liebe. Wer ihr Vater war, weiß sie nicht. Die Mutter läßt sie über die Vergangenheit ganz im Dunkeln, auch über das Ende jenes Brüderchens hat die Mutter einen dichten Schleier zu decken verstanden. Freilich hat sie nicht hindern können, daß man raunt, es spuke im Wirtshaus.

Und in der Tat, eine ganze Schar von Kobolden gewahren wir in der ersten Szene, wie sie vor Anbruch des Tages ihr Wesen um das Haus treiben. Unter ihnen ist auch Seelchen — so heißt jenes ermordete Brüderchen Verenas nun —, und unter seiner Führung umschwirren sie alle Verena, die vor der Hitze des inneren Hauses ins Freie der schwülen Sommernacht geflüchtet und nun am Tisch vorm Haus sitzend von neuem eingeschlummert ist. Ein Sehnen ist den ruhelosen Hausgeistern allen eigen, das nach Erlösung, nach Ruhe und Seelenfrieden. Mit flehentlichen Bitten um Erlösung dringt denn auch Seelchen in die träumende Schwester, die sich seiner, im Traum ächzend und stöhnend, erwehrt. Erst die Morgendämmerung verscheucht die Kobolde. Seelchen aber läßt auf dem Tische vor Verena einen zauberisch glänzenden Stein zurück als Lohn, wenn sie seine Bitte erfülle. Die Morgensonne steigt strahlend herauf, und mit ihr ist, wie aus der dämmernden Natur unmerklich sich loslösend, der alte Ekhart Verena genaht. Dieser greise Freund und Beschützer Verenas ist eine geheimnisvolle Persönlichkeit, ein Stück lebendig gewordener Natur, ein Hüter der Guten, ein drohender Mahner für die Bösen, also ein Werkzeug der Vorsehung, deren Gebote er als Warner und Leiddeuter vollführen und ertragen hilft. Nur selten sieht man ihn. Doch heut an ihrem Geburtstagsmorgen, der ihr die nächtliche Traumerscheinung des Kobolds gebracht, wie eine Ankündigung der harten Leidenszeit, die nun über sie kommen wird, tritt er zu der nichts ahnenden Verena als ihr Freund und Helfer auf schwerem Leidenspfad. Willig glaubt sie ihm, der zauberhafte Stein, den sie, seltsam betroffen, da vor sich auf dem Tisch findet, sei seine Geburtstagsspende; mit Bangen aber vernimmt sie des Zaubersteins Bedeutung, daß sie nämlich das, was ihr das Liebste ist, nur so lange an sich fesseln werde, als sie diesen Stein trage. Doch ihr Vertrauen in den Geliebten, den fahrenden Komödianten und Sänger Friedrich, ist zu

fest, als daß sie den Zauber des Steins fürchten sollte. An einer Kette, die ihr der Geliebte zum heutigen Tag als Angebinde bringt, hängt sie sich den Talisman um.

Nur allzurasch soll sie ihn wieder verlieren. Ihr Geburtstagsmorgen führt nämlich nicht nur den blonden Friedrich und seine Gefährten Kümmel, Fink und den wackeren Trutz daher, sondern auch noch vornehme Gäste. Aus dem Komödiespielen vor dem Wirtshaus wird nichts. Ein in der Nähe angesessener Graf und dessen hochgeborene Gemahlin fahren mit ihrem Troß auf dem Wege zu ihrer Besitzung beim Wirtshaus zu kurzer Rast vor, und der Graf lädt die Künstler ein, ihm sogleich zu folgen und das zur Einweihung seines neuen Schlosses geplante Fest mit ihrer Kunst zu verschönern. Frohlockend brechen die Sänger ihre eben erst aufgeschlagene Bühne wieder ab und ziehen im Gefolge des Grafen davon. Am Busen der davonfahrenden hochmütigen Gräfin aber funkelt nun jener Zauberstein Berenas. So verzweifelt sie sich auch wehrte, die Mutter hat ihr den Stein samt der Kette mit Gewalt vom Halse gerissen, da die Gräfin ihn zu kaufen wünschte und Verena sich gutwillig nicht von ihm trennen wollte. Während der lärmende Troß und mit ihm ihr leichtherziger Friedrich davonzieht, sinkt Verena weinend dem alten Ekhart an die Brust. Der erste Schritt auf ihrem Leidensweg ist getan.

Im Park des gräflichen Schlosses finden wir sie im zweiten Akt wieder. Ihre bange Sehnsucht nach dem Geliebten und die liebloſe Härte der Mutter haben sie von daheim fortgetrieben. Der alte Ekhart hat sie bis zur Parkmauer geleitet. Nun lauscht sie verstohlen dem Singspiel, das die Komödianten im Rahmen eines üppigen Parkfestes aufführen. Auch die erlauchtige Gräfin dünkt sich nicht zu vornehm, darin als Nymphe Eukaleia mitzuwirken. Ist doch ihr Partner als Eros der blonde Friedrich! Seine jugendfrische Männlichkeit ist nicht ohne Eindruck auf die Gräfin geblieben, die in ihrer Ehe mit dem Grafen und trotz ihr gewöhnt ist — ebenso wie der Graf es hält —, nach Gefallen eigne Pfade zu wandeln. Nicht Liebesneigung hat ja diesen Ehebund geschlossen. Der Graf ist der Sohn eines von Napoleon geadelten reichen Emporkömmlings. Er hat die Hand der jungen schönen Komtesse aus altem Hause zum Dank für die von seinem Vater dem ihrigen gewährte Hilfe aus Geldnot erhalten. — Nun

wirft sie ihr Netz zum Zeitvertreib nach Friedrich aus. Aber vielleicht bedurfte es gar nicht der Liebe wirkenden und fesselnden Kraft des Zaubersteins, der nun am Busen der Gräfin glänzt, um Friedrichs leicht entzündliches Herz ihr zuzuwenden. Und gerade jetzt, wo Mutter Gertrud seine Werbung um Verena eben erst barsch und höhnisch abgewiesen hat! Da ist es kein Wunder, daß der im Grunde redliche, aber leichtsinnige Bursche den Lockungen der Gräfin willig folgt. Und doch bringt ihn Verenas unvermuteter Anblick so aus der Fassung, daß er im Spiel stecken bleibt und die Aufführung abgebrochen werden muß. In Ärger und Scham hat er nichts als Vorwürfe und verlegene Abwehr für das Mädchen, das ihm sein Alles so gläubig vertrauend darbringt. Während das Fest drin im Schlosse seinen Fortgang nimmt, bleibt Verena in schmerzlicher Verwirrung allein im dämmernden Park zurück. Die Enttäuschung durch den Geliebten hat sie hart getroffen.

Der Einsamen nähert sich der Graf. Ihre Schönheit hatte schon beim ersten Sehen seine Begehrlichkeit gereizt. Auch auf dem Grafen lastet, wie auf Verena, von einem Vorfahren her schwere Schuld: am Reichtum seines Vaters kleben Blut, Schweiß und Tränen Unglücklicher. Statt aber die Schuld des Vaters zu sühnen, sucht der Sohn in einem sorglos üppigen Dasein voll bedenkenloser Genußsucht über die dunkle Vergangenheit seines Hauses sich hinwegzutäuschen. Weder aus eigner Kraft noch auch den Mahnungen folgend, die der alte Ekhart als Traumgestalt an ihn richtete, vermag er den Weg zu finden, der ihn aus seiner bis zur Gewissenlosigkeit leichtfertigen Lebensanschauung heraus und in ein der Sühne und einer ersprießlichen Tätigkeit gewidmetes Dasein hinein führen könnte. In gewissem Betracht schuldlos und doch schuldbelastet ist also auch er, wie Verena. Aber während er, unfähig, sein Wesen höher zu entwickeln, nichts dazu tut, die voll erkannte Vaterschuld zu sühnen, sie vielmehr durch seine eigne Lebensführung noch lastender macht, sehen wir das einfache Kind des Volkes, je tiefer es in die Kenntnis der Vergangenheit eindringt und je schmerzvoller jeder Schritt auf dem eignen Leidensweg ist, um so selbstloser sich für anderer Schuld und Heil aufopfern und so aus einem harmlos heiteren Mädchen zur tragischen Heldin werden. — Und hier im nächtlichen Park soll sie

sogleich eine große Strecke ihres schweren Weges durchmessen. In seiner ländlichen Einfalt läßt sich das unschuldige junge Geschöpf geraume Weile von der schmeichlerisch freundlichen Art des immer zudringlicher werdenden Grafen täuschen und sich von dem gewissenlosen Verführer trotz allem Sträuben sogar Geld aufdrängen. Umsonst wehrt sie ihm mit der natürlichen Hoheit ihrer Unberührtheit und beschwört ihn beim Adel seines Standes. In höchster Not reißt sie sich schließlich aus seiner Umschlingung los und flüchtet, von ihm verfolgt, in den dunkeln Park, wo sie sich seiner nur mit dem Dolch, den sie ihm selbst entreißt, erwehren kann. Während er dort blutend zusammenbricht, wird Verena auf ihrer atemlosen Flucht von Trutz betroffen; er findet voll Ingrimm bei ihr Dolch und Geld des gräflichen Verführers, nimmt beides an sich und geleitet das erschöpfte Mädchen zum Parktor und zu Ekhart zurück.

Inzwischen tritt, dank der gefälligen Vermittelung der Kammerzofe Jeanette, einer Jugendgespielin Verenas, die Verführung in Gestalt der Gräfin auch an Friedrich heran. Von Jeanette geleitet erscheint Friedrich zum Stelldichein an der gleichen Parklaube, die vorhin Verenas Not sah. Verenas Zauberstein am Halse der Gräfin soll, so hatte Jeanette gemeint, helfen, daß Friedrich sein Mädchen ganz vergißt. Aber schließlich ist es gerade der Stein, der ihn in den Armen der Gräfin zur Besinnung bringt. Zunächst freilich verstrickt er sich tief in die Netze der üppigen Frau, die so gern dem sonderbaren Reiz fröhnt, da zu lieben, wo sie zerstört, und den Arglosen erst mit hochmütiger Kälte wollüstig martert, ehe sie ihn unvermittelt heftig umschlingt. Doch mit dieser Mischung aus Berechnung und Sinnlichkeit, aus Spott und unverhüllter Begierde stößt sie das natürliche Empfinden Friedrichs ab, der ihre Neigung für Liebe genommen hatte, sich aber zu gut dünkt für ein flüchtiges Liebesgetändel hinter dem Rücken des Grafen. Als die enttäuschte Gräfin sich ihm heftig entzieht, bleibt ihm der Zauberstein und die Kette, die er nur zu gut kennt, in der Hand — und Verenas Bild tritt mit einem Schlage in seiner ganzen Reinheit vor seine Seele. Völlig ernüchtert fordert er stürmisch von der Gräfin Rechenschaft, wie sie zu beiden kam. Er ist gewiß, daß Verena sich nicht freiwillig von Stein und Kette getrennt hat. Die bedrängte Gräfin ruft um Hilfe. Unter die Herbei-

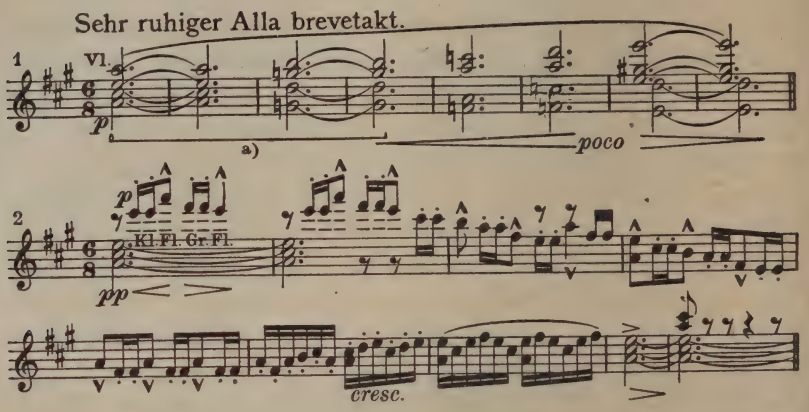
eilenden tritt auch Trutz, der, vom Parktor zurückkehrend, die Gräfin und Friedrich belauscht hat. Er verteidigt Friedrich gegen der Gräfin Beschuldigung, als ob er habe stehlen wollen, erzwingt sich aber den Stein von Friedrich und wirft, bevor er mit seinen Gefährten flüchtend über die Parkmauer springt, den Talisman in den See im Hintergrund der Szene. Nichts anderes als die Flucht bleibt ihnen allerdings übrig; denn man hat inzwischen auch den Grafen herbeigetragen, und des Verwundeten falsches Zeugnis bringt den rechtlichen Trutz, der den Dolch des Grafen diesem mit ernster Mahnung entgegenhält und ihm das Verena aufgedrungene Sündengeld vor die Füße wirft, in den Verdacht versuchten Mordes. Aus dem See, dessen Tiefe sein grünlicher Glanz leuchtend erfüllt, holt sich den Stein, während alles flieht, unter Donner, Blitz und Sturmessausen Seelchen selbst zurück. Das Galgenmännchen, ein Hausgeist, der einer vom Blitz gespaltenen Buche entsteigt und als Beschützer des gräflichen Parks Seelchen den Stein entreißen will, wird von den frohlockenden Kobolden in die Flucht geschlagen. Mit dieser stürmisch bewegten Szene, in der neben den geheimen, von der dichtenden Volksseele zu Personen gestalteten Kräften der Natur auch die Elemente selbst bestimmend in den Gang der Dinge eingreifen, schließt, in Koboldraunen und Mondscheinstille verklingend, der zweite Akt.

Der Zauberstein ist in Seelchens Hand zurückgekehrt. Seines gleißenden Glanzes und seiner Zauberwirkung bedarf es nicht mehr, um die Schwester zur erlösenden Tat anzuspornen. Verena hat in diesen letzten Stunden an eignem Liebesleid und durch den rohen Angriff des lüsternen Grafen auf ihre weibliche Ehre so bitter Schweres erlebt, daß sie hellsichtig für das Leiden anderer und reif geworden ist, aus wenn auch noch so inniger, bloßer Anteilnahme zu erstarken zum tätigen Mitleiden. Diese Wandlung geht in ihr vor sich, als sie, vom alten Ekhart heimwärts geleitet, in der tiefen Stille des einsamen Waldfriedens, am Herzen der Natur, Rast und Einkehr in sich selbst hält. Sie hadert wohl mit Gott, der ihr dieses schwere Schicksal auferlegt hat, aber ihr Gottvertrauen läßt sie schließlich in Ergebung sich in seine Fügung schicken, und Ekhart findet nun den Boden bereitet, um das Samenkorn eines rasch zur Mitleidstat reifenden Entschlusses in ihre Seele zu senken. Mit linder Hand lüftet er vor ihren zag-

haften, aber immer drängender und entschiedener werdenden Fragen behutsam den Schleier, der über dem Sterben ihres Brüderchens liegt, und zeigt ihr den Weg, auf dem sie dem Ärmsten zur Ruhe und zum Seelenfrieden verhelfen kann. Sie begreift, daß es ihr allein, der schuldlos schuldigen Schwester, obliegt, die Erlösungstat zu vollbringen. Sie selbst ist des Stammes letztes Glied, das nach Ekharts Wort willig aus dem Leben scheiden muß, auf daß Seelchen die ewige Ruhe fände. Rasch tritt die Entscheidung an sie heran. Des Grafen Diener, die Friedrich und seine Genossen verfolgen, kreuzen ihren Weg. Verena hört aus ihrem Mund, da sie, im Wald verirrt, nach dem Weg zur Weidenmühle, dem Unterschlupf der fahrenden Sänger, fragen, wie sie die Verfolgten dort beschleichen und, feig wie sie sind, ihnen das Haus über dem Kopf anstecken wollen. Da ist ihr Entschluß gefaßt. Sie muß den Geliebten retten, und koste es auch ihr Leben. Sie kommt den Dienern auf kürzerem Pfad zuvor und warnt die Bedrohten. Aber zu spät! Denn gleich darauf schlagen die Flammen und Qualm in den Raum, und die Scheune, in der sie sich verbargen, bricht zusammen. Es kommt zum Kampf zwischen Verfolgern und Verfolgten. Verena deckt Friedrich mit ihrem eignen Leibe und empfängt von seinem Verfolger den tödlichen Dolchstoß. Sie stirbt in den Armen des Geliebten. Der Dank des befreiten Kobolds erklingt aus der Höhe zu der Sterbenden hernieder, und ein Tautropfen, der im Mondlicht erstrahlt wie jener Stein, fällt hernieder auf die Stirn der Toten.

## Die Musik

Schwebende Akkorde der vierfach geteilten Geigen eröffnen, aufwärts strebend und leicht an- und abschwellend, die orchestrale Einleitung. Das sind Klänge aus einer andern Welt, aus der Welt der Kobolde (1). Sehnendes Verlangen steigt in ihnen aufwärts, und gerade dieses Sehnen ist es wiederum, das die ruhelosen Wesen noch ans Irdische fesselt. Kinder waren sie in ihren glücklicheren Erdentagen, und kindlich ist auch jetzt noch ihre Gestalt und ihr Gebaren (2). Gleich spielenden und sich haschenden Kindern hüpft es nun im Orchester zwischen den Flöten hin und her, auf und ab zur Begleitung der gedämpften Streicher, bis sie sich in munterem Sechzehntellauf vereinigen.

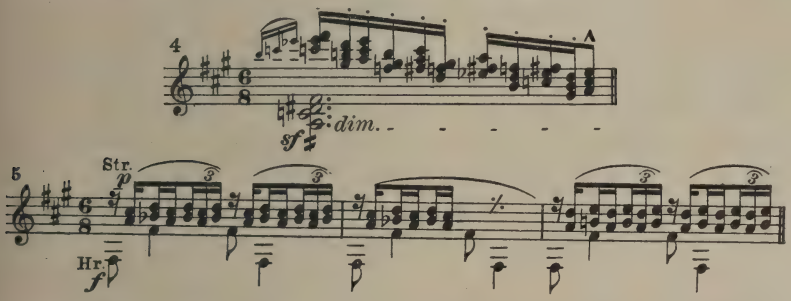



Dann nehmen die Klarinetten und Fagotte die schwebenden Akkorde (1a) auf, und das Hinzutreten der Harfe erhöht das Geheimnisvolle der musikalischen Stimmung, während die Flöten, nun eine Tonstufe tiefer, ihr Spiel von neuem beginnen. Diese Themengruppen wiederholen sich mehrfach. Dann aber gewinnt in diesem Treiben der allgemeinen Koboldmotive der Kobold Seelchen (3) seine besondere musikalische Gestalt.

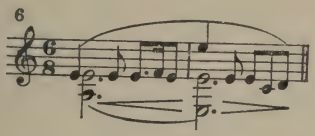
In der düsteren Bestimmtheit dieser thematischen Bildung spiegelt sich die Unerbittlichkeit seines grausamen Schicksals packend wieder. Von unruhigen Flötengängen unterbrochen wiederholt sich das Motiv in verschiedenen Tonlagen und erscheint endlich in seiner ganzen thematischen Ausdehnung mit der schmerzvoll drängenden Fortsetzung bei a. Dann leiten abwärts gleitende Sechzehnteltriolen in die erste Szene über.

Wenn sich der Vorhang öffnet, wird der Platz vor dem Dorfwirtshaus im dichten Nebel der bald weichenden Sommernacht sichtbar. Verena sitzt schlummernd über den Tisch gebeugt auf einer Bank. Winzige Gestalten, teils fliegend, teils am Boden huschend, umdrängen sie. Es sind Kobolde, die sich alle bemühen, Verenas Ohr zu gewinnen,

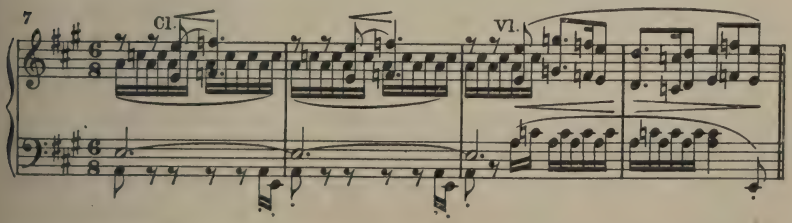
um ihr ihr Leid zu klagen. Einem allein gelingt es: Seelchens Stimme dringt wie im Halbtraum zum Ohr der unruhig schlummernden Schwester. Es weist die Gefährten davon, damit sie drinnen im Haus die von Verena unterlassene häusliche Arbeit verrichten. Sein Motiv (3) begleitet seine Weisungen; zwei weitere Motive malen das Schwirren und Huschen der Kobolde (4 und 5).




Während die Kobolde an ihre Heinzelmännchenarbeit davonschleichen, läßt Seelchen vor der Schwester das Ziel seines inbrünstigen Sehnens (6) in Wort und Ton erstehen: „Ruhe, ach, und Seelenfrieden, Irrens Ende den Nimmermüden!“



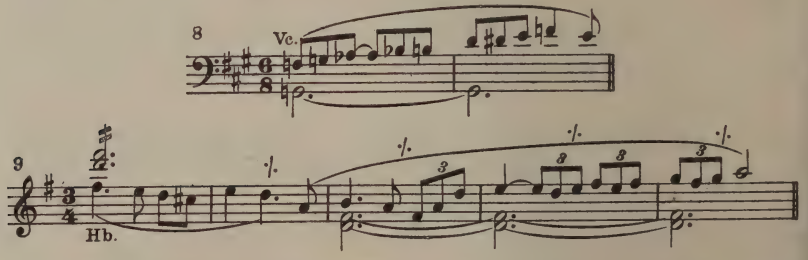

Dann erklingt sein eindringliches Flehen um Erlösung (7).



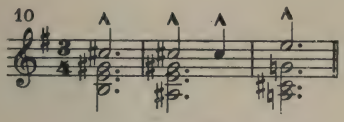

Verena antwortet mit kurzen abwehrenden Ausrufen wie aus einem Traum heraus. Beweglich schildert ihr Seelchen sein jammervolles irdisches Ende:

„Wollteſt du nachts zum Keller geh'n,
Würdeſt, hab' Acht, mich leiblich erſpähn!
Hätt'ſt du Mut, erſchräkſt nicht vor Blut?
Die Bruſt zerſchneiden zwei Meſſer mir!
. . . . . .
Wer ſtach mich mit Eiſen?
Tät's Seelchen zerreißen?"

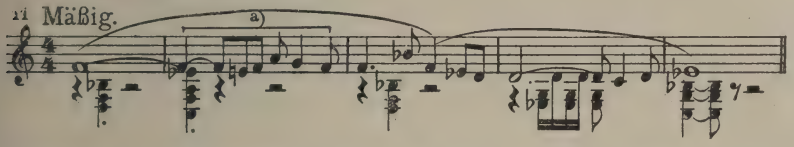
Hierbei und bei der Ausmalung ſeines jetzigen qualvollen Daſeins dient Motiv 3 ſowohl zur melodiſchen Führung der Singſtimme wie auch namentlich zu deren Unterſtützung im Orcheſter, und ſein Teil 3a erweitert ſich dabei zu der klagenden Figur 3b. Nach getaner Arbeit kommt die Koboldſchar huſchend (5) wieder aus dem Haus heraus. Sie werden von Seelchen fortgeſcheucht, da die Morgenröte ſich ſchon zeigt. Eine drängende Tonleiter der Kniegeigen (8) verſtärkt Seelchens letzte Bitte an die Schweſter und führt unmittelbar zu dem Thema des Zauberſteins (9).



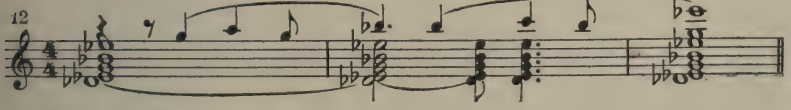

Ihn läßt Seelchen im Entſchwinden auf dem Tiſch vor Verena zurück zum Lohn und zum Dank, wenn ſie ihm „Frieden im Tod" verſchafft. Seine Motive 1, 3, 6 und ſchließlich auch Thema 2 begleiten ſein immer dringender werdendes und erſt mit der verblaſſenden Dämmerung verklingendes Bitten, auf das die träumende Verena mit unruhig ſich ſteigernder, krampfhafter Abwehr antwortet. Und doch klingt in Seelchens verhallendes Flehen ſchon jenes Motiv hinein, welches mit ſeiner ausdrucksvollen, unerſchütterlichen Beſtimmtheit dem Unabwendbaren, das über Verenas Daſein waltet, muſikaliſche Geſtalt verleiht, das Motiv des Schickſals (10), das ſie zur Sühne dunkler Schuld beſtimmte.




Mit dem aufdämmernden Morgenlicht ist der alte Ekhart, zunächst nur in den Umrissen sichtbar, neben Verena erschienen und bemüht sich, die Schlummernde zu wecken. Im Orchester deutete zunächst nichts auf sein Kommen, und er ist auch in der Tat wie ein Stück der umgebenden Natur selbst eben nur mit dem zunehmenden Licht sichtbar geworden, als ob er wie jene stets gegenwärtig und dem menschlichen Auge nur nicht immer erkennbar sei. Erst als Seelchens Stimme verklungen und das Orchester-Stringendo in einen gehaltenen A moll-Akkord eingemündet ist, erwacht Verena unter Ekharts Zuruf mit einem tiefen Seufzer. Nun erst vernehmen wir auch Ekharts teilnehmendes Thema (11).

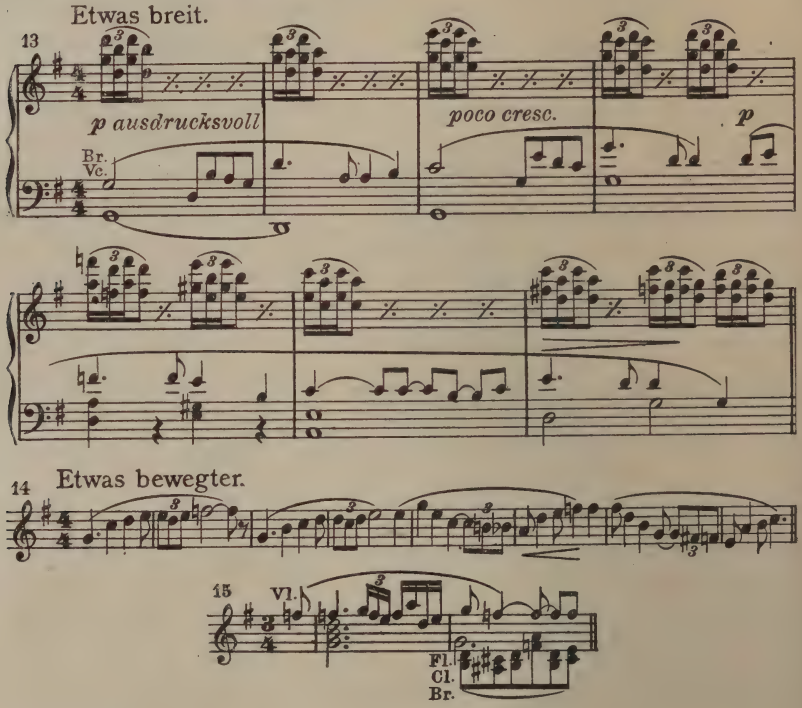



Seinem milden Vorwurf, daß sie „in Nachtesfeuchte, bar die Füße" im Freien schlafe, erwidert sie, daß die Schwüle sie aus dem Hause getrieben habe. Daß es mehr als eine Wetterlaune war, was die Gelegenheit schuf, daß Seelchen sich ihr nahen konnte, sagt bedeutsam das Motiv des Schicksals (10) im Orchester. Wie sie ins Haus gehen will, hält sie voll ängstlich zögernder Scheu inne (12).

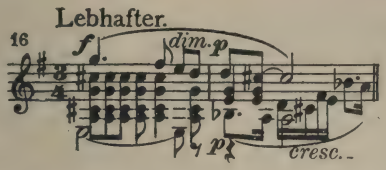



Der Gedanke an die harte Mutter und an die versäumte Hausarbeit hat sie eben noch den väterlichen Freund bitten lassen, sie nicht zu verraten. Da fällt ihr Blick auf den Stein, den Seelchen zurückließ und der ihr im Strahl der Morgensonne vom Tisch her entgegenglänzt wie sein gleichzeitig ertönendes Thema (9) in der Hoboe unter dem Tremolando der Geigen. Sie kommt zunächst nicht darauf, daß dieser

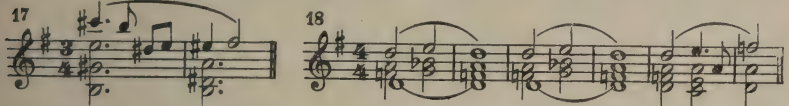
Wunderglanz für sie bestimmt sei, und Ekhart muß sie erst daran erinnern, daß heute ja ihr Geburtstag sei. Eine Reihe melodisch wundervoll geformter Themen bildet den musikalischen Untergrund seiner gütigen und mild heiteren Zusprache, so namentlich das Thema seiner geheimnisvollen Hoheit (13).



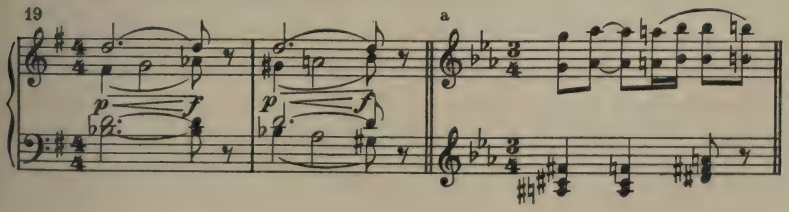

Ihm reiht sich ein zweites an, das ihn als Schützer der Guten (14) charakterisiert (Kl.-A. S. 140). Das Thema seiner väterlichen Zärtlichkeit (15) schließt mit seinem wie von linder Hand geschlungenen melodischen Band die Reihe. Seine zarte Fürsorge ist es auch, die ihn veranlaßt, Verena glauben zu machen, jener Stein komme von ihm als Geschenk zu ihrem heutigen Geburtstag, und ihr seinen Zusammenhang mit dem ihrer wartenden schweren Schicksal noch zu verschleiern. Verena dankt ihm mit leidenschaftlich aufwallender Zärtlichkeit (16).




Wie teuer er ihrem Herzen und wie sehr sie ihn, den so lange Fernen, vermißte, das sagt sie ihm zu den in schönem Kontrapunkt vereinigten Klängen seiner beiden Themen 13 und 14 (Kl.-A. S. 21), und ihr dankerfülltes Gefühl des Geborgenseins in seiner Nähe untermalt Ekharts Zärtlichkeitsmotiv (15), das hier durch die die Gegenseitigkeit ihrer Gefühle füreinander glücklich betonende Nachahmung (im 2. Takt des Beispiels 15) ergänzt wird. Aber daß der wundervoll glänzende Stein (9) ihr Eigen sein soll, entlockt ihr noch immer nur ungläubiges Fragen (12). Des Steines Thema entwickelt und steigert sich in blühender Melodik weiter, während Verena seine Schönheit preist; es mündet jedoch in das Motiv des unerbittlichen Schicksals (10), und zwar bei der unbewußt ahnungsvollen Frage Verenas, ob der Gewinn des geheimnisvollen Steins wohl ein Glück für sie sei. Ekhart kleidet schonungsvoll seine Antwort (11) zunächst in die Gegenfrage, ob sie denn ihrem Geliebten auch wirklich gut sei. Zögernd (12) und überrascht ob seiner Kenntnis ihres Herzensgeheimnisses bejaht Verena. Ihr zartes Liebesmotiv (17) blüht hier im Orchester auf.

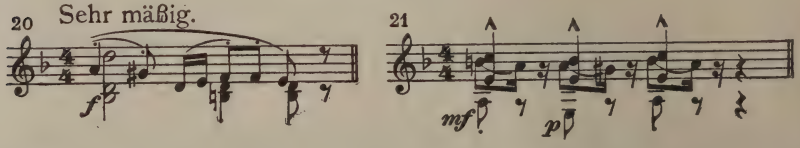



Da enthüllt ihr Ekhart des Steines Zauber (18). Solange sie ihn trägt, wird, was ihr am liebsten ist, an sie gefesselt sein; so deutet ihr Ekhart das Geheimnis des Steins. Verena aber hört aus seinen Worten mit schmerzlichem Erschrecken (19) nur die Möglichkeit heraus, ihr Friedel könne ihr untreu sein.

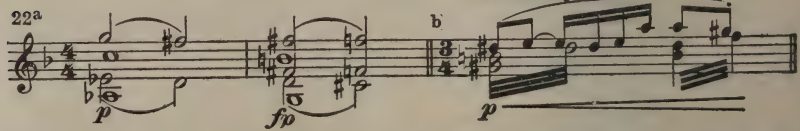


Während sie den Stein nun mit unwillkürlicher Abwehr betrachtet, bringt die Flöte sein Thema (9) in Moll, sodann aber die Sologeige dasselbe in altem lockenden Dur-Glanz. Doch Verena legt das „böse Gestein", das ihr Zweifel am Geliebten wecken will, entschlossen auf den Tisch zurück. Sie braucht es nicht und will nichts von ihm. Aber der Zauber im Stein (18) hat auch dessen Äußeres verlockend gestaltet, und es zieht ihre Hand mit magischer Gewalt zu dem Schmuckstück. Sie ergreift es von neuem, und die von der gedämpften Sologeige und den am Steg gestrichenen übrigen Streichinstrumenten gebrachten, geheimnisvoll schwirrenden Moll-Harmonien des Zaubermotivs (18) gehen in das licht glänzende Thema des Steins (9) über, wenn Verena, in freier gesangsmäßiger Fortführung seiner melodischen Linie, nun ihren Entschluß ausspricht, den Talisman zu behalten, was er ihr auch bringen möge; zum Preise des Spenders und zum Zeichen von Verenas Vertrauen in seine Gabe bringen die Geigen abschließend Ekharts schönes Thema 13 in seinen Anfangstakten.

Da tritt die Mutter Gertrud unter die Tür. Ihr rüstig arbeitsames Motiv (20) charakterisiert die verschlossene Frau ebenso treffend wie das ihrer liebelosen Barschheit (21).

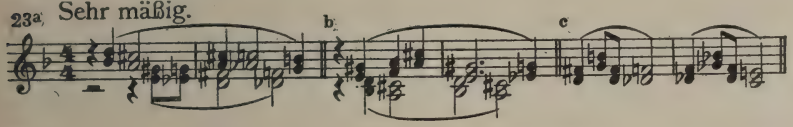



Ekhart spricht ihr gütlich (11) zu. Sie antwortet ihm spöttisch und kurz und fragt dann Verena, ob drinnen schon alles geputzt sei. Voll Angst (22) bejaht Verena.



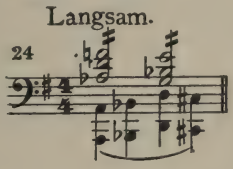

Die Mutter geht ins Haus, nachzuschauen, und Verena klammert sich in heller Angst (22b) an Ekhart. Denn nun ist ihrer Lüge die Entdeckung sicher. Die ganze Trostlosigkeit ihres Verhältnisses zur Mutter ergießt sich sprachmelodisch in ihre verzweifelten Worte: „Ach, Zank

über Zank! Wann schüf' ich je zu Dank?" Doch eine Überraschung wartet ihrer: Mutter Gertrud kehrt zurück, ohne zu schelten. Sie hat alle Arbeit sauber getan gefunden und macht sich nun, fleißig wie immer, am Waschtrog zu schaffen, derweil Verena sich verwundert zu Ekhart wendet. Das huschende Thema der Kobolde (5) und Seelchens Motiv (3) weisen auf die hilfreichen Heinzelmännchen hin, und Verena fragt erstaunt: „Wär' wirklich, was mir geträumt?" Die Mutter aber schickt sie nun barsch (21) ins Haus, und sie gehorcht zögernd. Schwermütig, hoffnungslos klingende fallende Terzen (23) der Holzbläser geleiten sie, wenn sie nun mit einem scheuen Blick auf die Mutter abgeht.

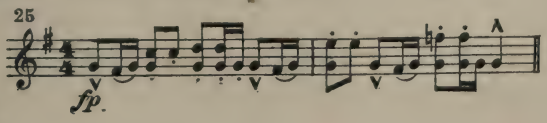



Seelchens Motiv (3) mahnt, in rascher Folge viermal wiederholt, wie aus ihrem Traum heraus. Nun bleibt Ekhart mit Mutter Gertrud allein.

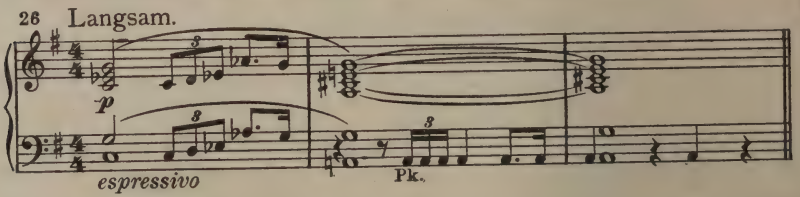
So kurz die folgende (vierte) Szene auch ist, so wichtig ist sie für die Beurteilung des Wesens von Verenas Mutter. Dunkle Schuld (24) aus vergangenen Tagen liegt lastend auf ihr.




Ihre Gewissensnot verbirgt sie unter ihrer rauhen Art und betäubt sie in rastloser Arbeit. So schafft sie auch nun während ihres Gesprächs mit Ekhart am Waschtrog weiter. Das Kommen des Alten beunruhigt sie sichtlich. Daß Verenas Geburtstag ihn her zog, darauf kommt sie nicht. Sie deutet daher seinen Hinweis auf den heutigen Festtag auf die bevorstehende Ankunft der Komödiespieler, deren Motiv (25) hier schon flüchtig anklingt.



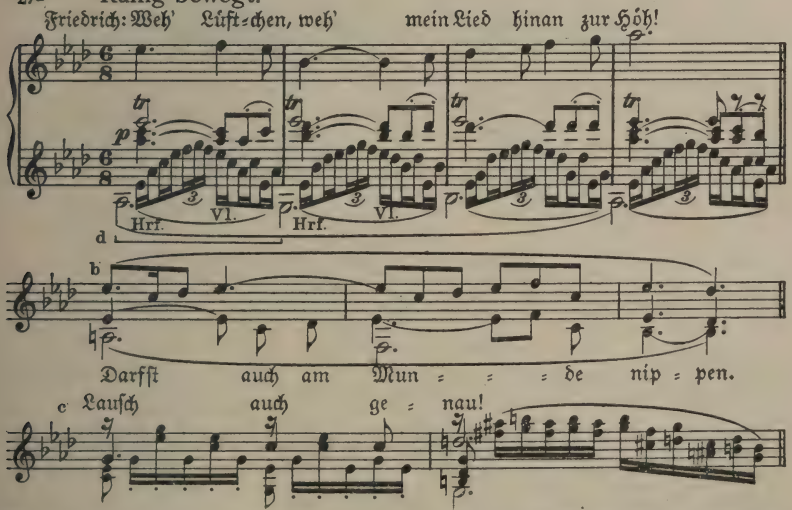
Daß Verenas Geburtstag ist, gilt ihr wenig. Schmerzlich sinken bei ihren lieblosen Worten die Terzen des Motivs 23 in den Streichern von Halbstufe zu Halbstufe. Die sinkende Bewegung wird durch die Wendung 23c abgeschlossen, die auch später des öfteren noch selbständig auftritt, wenn es Verenas schmerzliches Aufbäumen gegen das Unentrinnbare ausdrucksvoll zu untermalen gilt. Hier begleitet die Figur Gertruds spöttische Frage an Ekhart, warum er denn Verena gar so lieb habe. Das Motiv seiner teilnehmenden Art (11) antwortet, Gertruds Spott aber erstirbt vor dem wissenden Blick Ekharts, der „Allgeheimnis mahnend hütet", und in der Tiefe erklingt das Motiv der Gewissensnot (24) im Wechsel mit Seelchens Motiv (3). Gertrud zwingt sich zu gleichgültigem Gespräch, aber das rhythmisch bestimmte, leise triolische Pochen des Schicksals (in den Hörnern) straft ihre äußerliche Ruhe Lügen, und, gleichsam um sich Luft zu machen, schilt sie unvermittelt und heftig auf die fahrenden Sänger, die heute zur Komödie erwartet werden, wobei Thema 25 sich zum erstenmal ganz entwickelt. Ekhart schweigt. An seiner Statt antwortet im Orchester mahnend das Schuldmotiv (24) und der Hörner synkopierend stockendes Schicksalspochen; in den Kniegeigen und Kontrabässen erhebt sich dumpf Seelchens Erlösung heischendes Motiv (6). Immer hastiger, unruhiger und barscher wird Gertruds Reden. Schließlich verstummt sie, und in das Schweigen hinein ertönt ein wundervolles Motiv:




Wie eine unmittelbare Verlautbarung der Vorsehung (26) selbst spricht es zu uns, jener Vorsehung, als deren Diener die geheimnisvolle Gestalt des alten Ekhart wirkt. Auch Gertrud vermag sich dieser Empfindung nicht zu erwehren. Sie stellt sinnend ihre Arbeit ein. Dann aber rafft sie sich zu der barschen Frage zusammen, warum Ekhart in aller Frühe Verena zu sich herausgerufen habe. Seine Entgegnung, daß er sie in schweren Träumen stöhnend am Tisch sitzend und schlafend gefunden habe, macht sie betroffen. Koboldmotive

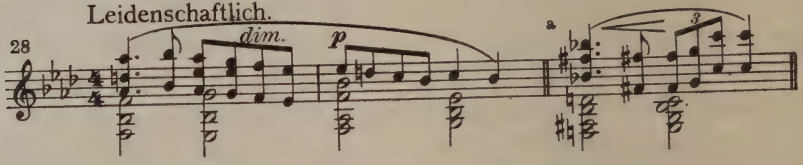
(3 und 6) und die Motive der Vorsehung (26) und des Schicksals (10) lassen ihre wachsende Beklommenheit im rechten Lichte erscheinen. Sie vergewissert sich, daß Ekhart aus den ächzenden Reden der träumenden Verena nichts Bestimmtes erlauscht hat, und geht dann mit erzwungener Gelassenheit (21/20) dem Hause zu. Auch Ekhart entfernt sich. Doch ihr Schuldbewußtsein (24/26) läßt ihre Schritte stocken. Erregt will sie Ekhart nacheilen. Sie ruft seinen Namen. Umsonst, der Alte ist fort, und nur das Motiv Seelchens (3) antwortet ihr gellend und verzerrt im Orchester. So klingt diese von der Erinnerung an dunkle Tat und von dem geheimnisvoll unerbittlichen Walten des Schicksals umwitterte Szene aus. Ein stockender chromatischer Lauf der Streicher führt hinauf zu Gertruds verzweifeltem Ruf: „(Ekhart!) Bleib hier!" Da erklingt auch schon, in dem mit rascher Modulation erreichten freundlich-warmen As dur, Friedrichs schönes, leichtflüssiges Liebeslied (27) vom Tal herauf.

27a Ruhig bewegt.

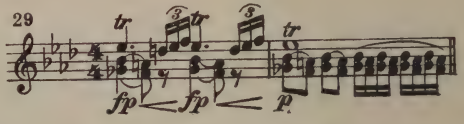



Vor der glücklichen Volkstümlichkeit und Leuchtkraft dieser Melodik verblaßt das Düstere der vergangenen Szene mit einem Schlage. Harfe und Geigen umschlingen die schlanke Melodie mit zarten Gewinden (27d). Mutter Gertrud ist bei den ersten Tönen des Liedes mißmutig in den Felsenkeller hinabgestiegen, dafür wird aber Verena

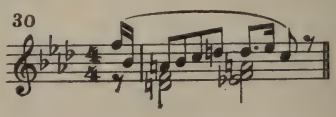
von ihnen aus dem Hause herausgelockt. Sie lauscht glückselig dem Lied und eilt dann, in dasselbe einstimmend, dem Geliebten entgegen, der nun im Hintergrund sichtbar wird. Bei seinem Erscheinen setzt im Orchester Friedrichs Liebesmotiv (28) ein.



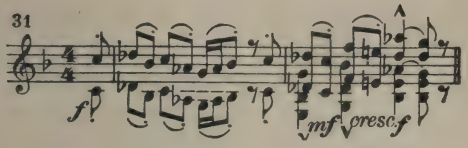

Es begleitet in häufigen Wiederholungen die herzliche Begrüßung zwischen den Liebenden, und die Fortsetzung des Motivs (bei a) gilt der Überreichung seines Geburtstagsgeschenks und Liebespfandes an Verena. Friedrichs Angebinde ist ein Halskettchen, dem ein zierliches Motiv (29) gewidmet ist.



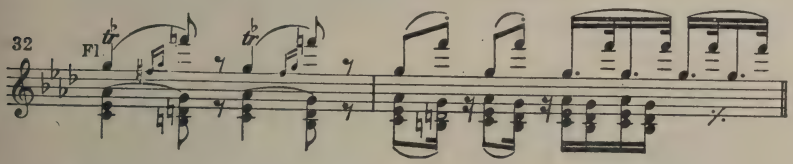

Verena dankt ihm erfreut. Nun hat sie, woran sie den Wunderstein hängen kann. Den weist sie jetzt, nach kurzem Zögern, neckisch (30) und stolz dem Geliebten vor.



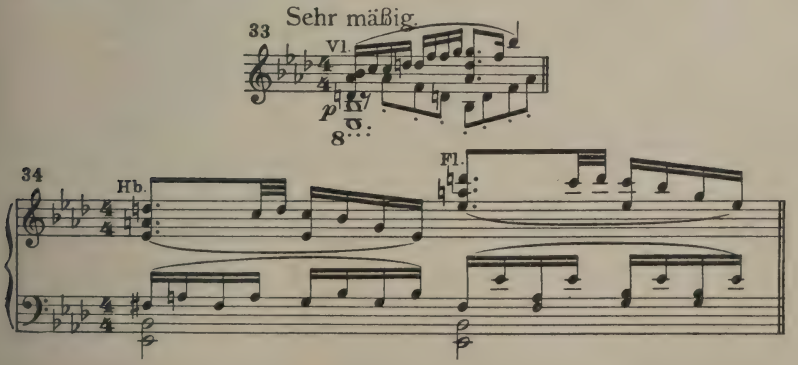

Die schwebenden Akkorde des Steinzaubers (18) erklingen dazu, und das Thema des Steins (9), aber in warnendem Moll, schließt sich an, wenn sie Friedrich geheimnisvolle Andeutungen macht über des Steines Kraft und Eigenschaften. Ekharts Themen 13 und 15 deuten auf die Quelle ihres Wissens. Ihr Neckmotiv (30) hilft ihr, Friedel nur noch neugieriger zu machen. In das noch einmal anklingende Motiv des Steinzaubers (18) mischt sich aber als Hinweis auf den Preis, den Verena für den Stein unwissentlich Seelchen noch schuldet, dessen mahnendes Motiv (3). Vor so viel Geheimnissen beginnt Friedrich sich zu ereifern (31).




Ihre neckische Frage, ob er ihr gut sei, beantwortet er mit Teilen seines Liebeslieds (27) und der Gegenfrage, was ihr denn sei. Sie aber läßt ihrer Neckluſt vollen Lauf, versucht ihn eifersüchtig zu machen auf seinen Freund Trutz und dann auf den Grafen, der zweimal schon vorbeigeritten sei. Sein Ereiferungsmotiv (31) erhält reichlich Arbeit in stetem Wechsel mit Verenas Neckmotiv (30). Schließlich zieht sie ihn neckend an der Nase. Da umschlingt er sie feurig, löst ihr dabei aber unversehens ihr noch nicht völlig geordnetes Haar, das unter den Trillern des Lockenmotivs (32) herabfällt.



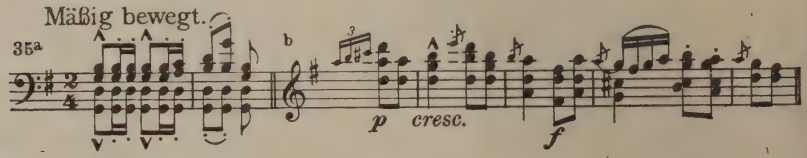

Ihr Ärger darüber verweht aber rasch vor seiner sanften Bitte, ihr das Haar wieder ordnen zu dürfen, und in glückseliger Liebeständelei (33) macht er sich ans Werk.



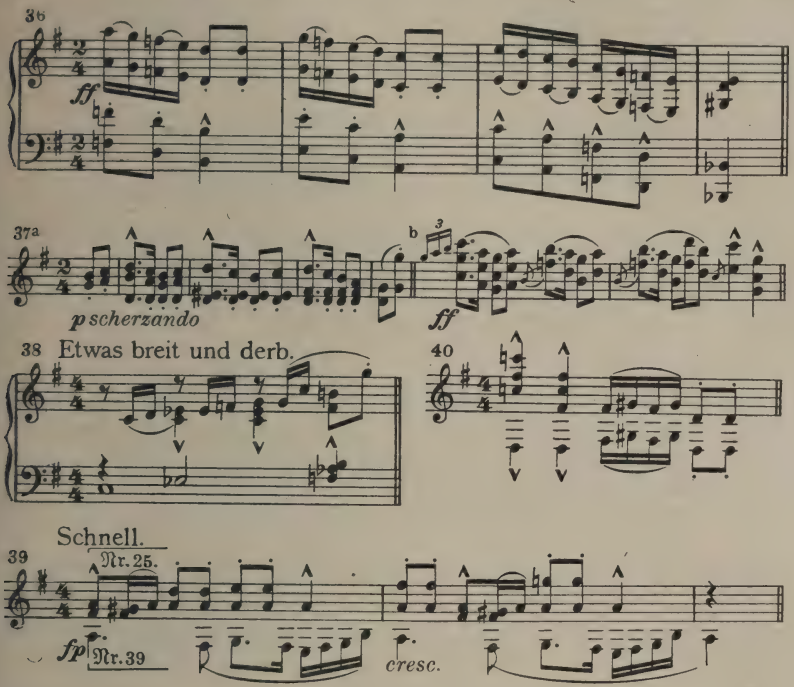

Sie geht in übermütigem Glücksgefühl (34) darauf ein. Während er ihre Zöpfe wieder zu flechten versucht, verlangt sie sein Liebeslied

(27) noch einmal zu hören, und beider Stimmen vereinigen sich nun und ergänzen sich im Ausspinnen des melodischen Fadens jenes entzückenden Liedes. Natürlich mischen sich die Motive der Liebeständelei (33 und 34) häufig darein, namentlich wenn der verliebte Friedel in seinem Ungeschick sein Renchen gar zu sehr an den Haaren reißt. Liebes-, Locken- und Neckmotiv (28, 32 und 30) behalten das letzte Wort. Verena macht sich schließlich von ihm los, um sich ihr Haar drinnen im Haus noch einmal zu ordnen, und schließt die Tür hinter sich. Friedrichs verliebter Eifer (31) pocht vergeblich um Einlaß. Nur oben am Fenster erscheint Verena noch einmal, um ihn wieder und wieder mit der Frage zu necken (34/30), ob er ihr noch gut sei. Da legt er voll Eifer (31) eine Leiter an und steigt zum Fenster hinan.

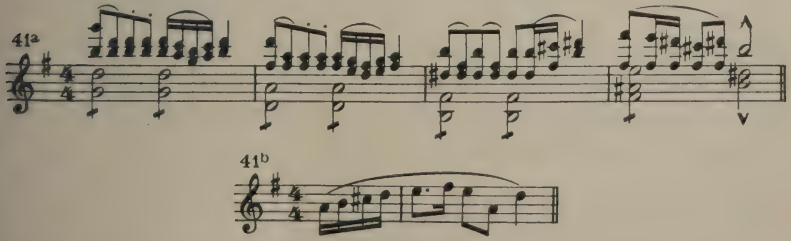
In diesem Augenblick stimmen seine drei Genossen, Trutz, Kümmel und Fink, die unbemerkt herangekommen sind und ihn eine Weile schon belauschten, ihr munteres, rhythmisch frisches Spottlied von der „Lebensleiter" an:




Ärgerlich muß Friedel nun wohl oder übel wieder heruntersteigen zu seinen lautlachenden Gefährten. Trutz führt das Wort und hänselt Friedrich wegen seiner ständigen Verliebtheit. Trutz selbst wird in seiner furchtlosen, bis zur Derbheit steifnackigen Art und Ehrlichkeit trefflich durch ein entsprechendes Motiv (36) charakterisiert. Einem Nachspiel ähnlich schließt es die einzelnen Abschnitte seines Spottgesanges ab, so auch das Scherzando-Thema 37. Dann ruft Trutz die Genossen in seiner derben Weise an die Arbeit (38), um die Bühne aufzuschlagen. Als sie vom Felsenkeller her ein Poltern hören, helfen sie geschäftig, unter rumpelnden Triolenvorschlägen des Orchesters, der sich abmühenden Mutter Gertrud ein Faß Wein aus dem Keller heraufrollen und zapfen es dreist auch sogleich an. Das Komödiantenthema (25) wird dabei mit einem neuen übermütigen Motiv (39) kontrapunktisch verknüpft. Mutter Gertrud macht ihrem Unmut (40) kräftig, aber umsonst Luft.

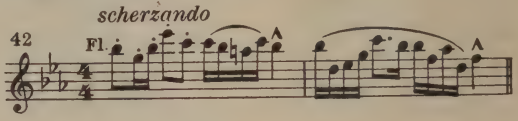



Sie stoßen lachend auf ihr Wohl an, und Trutz redet ihr gut zu. Seine Käthe daheim ist doch ein ander Weib als diese „Mutter Mürr'sch"! Drum singt er flugs ein köstliches Lied auf seine Eheliebste und seine zahlreiche Nachkommenschaft (41).

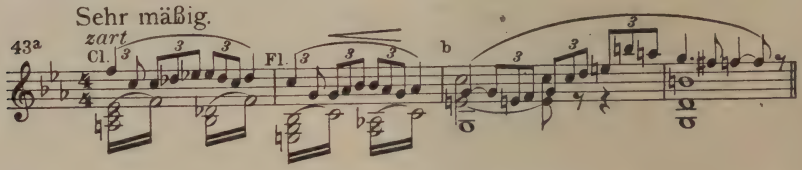



Etlich Volk versammelt sich neugierig um ihn und dem verkündet er frohlockende Kunde: der Graf und die Gräfin reisten bald hier durch und mit den hohen Herrschaften käme für die Künstler gute Zeit.

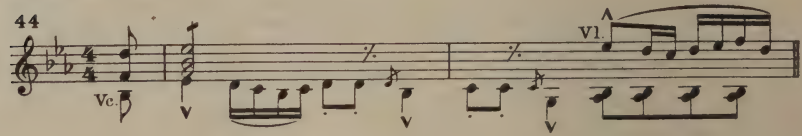
Kokett erklingt in der Flöte das Motiv des leichter Kunst gewogenen gräflichen Paars (42).



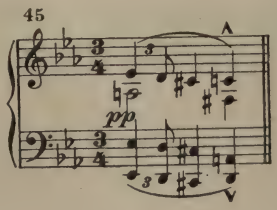

Namentlich am Spiel, so berichtet Trutz anzüglich, eines von ihnen, „des blonden Jünglings, stets verliebt", habe „man" besonderes Gefallen (43) gefunden, wobei ein lockendes Motiv in den Holzbläsern erscheint.



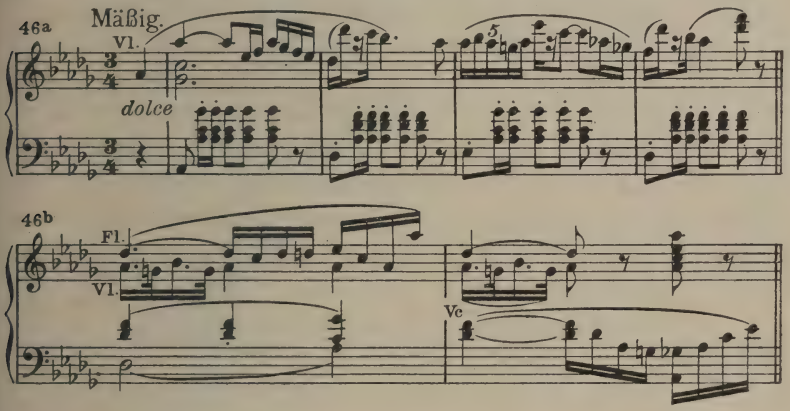

Er zielt auf die Gräfin, deren verführerischer Reiz ebenso groß ist wie ihr Herz leicht entflammbar. Ein Thema voll flotter Geschmeidigkeit (44) begleitet dann seinen weiteren Bericht, wonach die gräflichen Herrschaften heute auf der Durchfahrt nach ihrem Schlosse hier zu erwarten seien.




Vom Grafen weiß Trutz aber seinen gespannt lauschenden Zuhörern und namentlich seinen Zuhörerinnen noch mehr und Sonderbares zu erzählen. Ein unheimliches, gleichsam scharrendes Motiv (45) hilft ihm die Wirkung seiner Worte erhöhen.

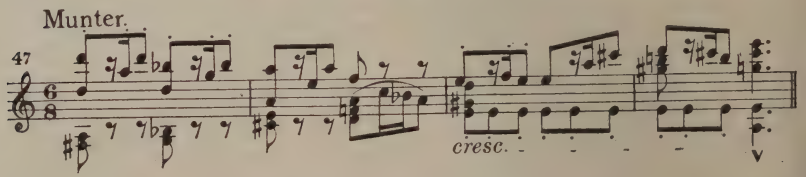


In unaufhörlichen Wiederholungen in drei verschiedenen Tonlagen malt es die Tätigkeit derjenigen, die, wie einst der Zwerg Laurin, Schätze um sich zusammenscharren, gleichviel woher und wie. So haftet auch an des Grafen Reichtum, den sein Vater, der „Falschgraf", erst erwarb, der Fluch der Unglücklichen, die seine Opfer wurden. Napoleon adelte ihn zum Dank für geleistete Dienste offenbar geldlicher Art, und der gleiche Reichtum gestattete dem Sohn, dem heutigen Grafen, die Tochter eines verschuldeten altgräflichen Hauses heimzuführen als Lohn für die Tilgung der Familienschulden. Die Gräfin wird dabei mit einem Polonäsenthema (46) eingeführt.




Trutzens Hinweis auf den Zwerg Laurin hat bei der zuhörenden Menge neugieriges Gruseln erregt, und ein Mädchen ist rasch bei der Hand, des Grafen Vater einen Zauberer zu nennen. Das weist Trutz aber zurück. „Und wär' es so, müßte der Sohn dafür büßen?" Freilich an allerlei Spuk fehle es, wie auch sonst in der Welt — Hölle- und Teufelmotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10 und 8) bekräftigen seine Worte —, im Grafenschloß nicht. Wechselbalg, der Teufelsschalk, auch das Galgenmännchen sollen dort oft die Ruhe stören, wobei schwirrende Terzentrillerbewegungen auf das Huschen der Kobolde (5) deuten. Nun aber genug des Schwatzens! Trutz wendet sich wieder an seine Arbeit (25 in Kontrapunkt zu 37b, dann 38). Verena ist während dieser Szene wieder aus dem Hause herausgekommen. Als ihre Mutter vom Waschtrog her wahrnimmt, wie

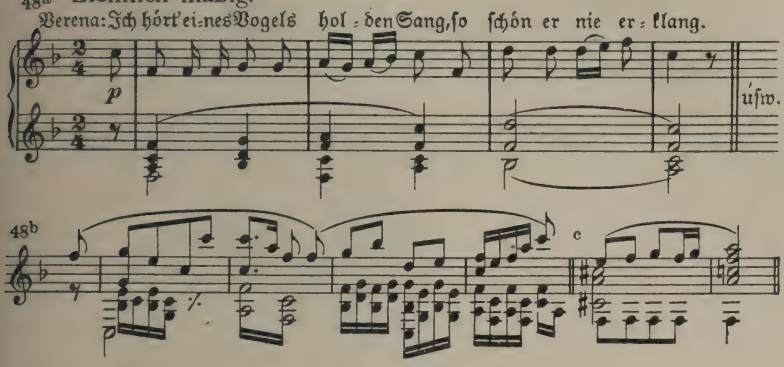
Friedrich sich Verena nähern will, weist sie sie barsch ins Haus zurück. Da bittet sie die Mutter herzlich, ihr diese Freude zu lassen und doch einmal lieb zu ihr zu sein. Ihr Terzenmotiv (23c) und das Motiv ihrer schmerzlichen Erregung (22b), sowie Motiv 19 in etwas erweiterter Fassung malen ihren leidenschaftlichen Schmerz. Zu ihrer innigen Bitte: „Mutter, sei wieder gut! Sieh mir in's Auge! Was hast du gegen mich?" bringen die Holzbläser mit bedeutungsvoller Kraft das Motiv Ekharts, des Warners (26), und die Streicher gleichzeitig *ff* das Koboldmotiv (3). So bestürmen Kindesbitte, mahnende Vergangenheit und Zukunftsdrohung gleichzeitig das Herz der harten Mutter — und mit einer Träne im Auge wendet sie sich ab, während die Klarinette mit dem Schicksalsmotiv (10) auf Verenas Bestimmung hindeutet, die Mutterschuld zu sühnen. Sie schaut der Mutter betroffen nach. Trutz (25) aber reißt sie aus ihren Gedanken an die mürrische Mutter (40) und fordert sie auf, mit ihnen in die Welt hinauszuziehen, wobei das Motivpaar 39 die Freuden des fahrenden Lebens schildern hilft. Kümmel und Fink reden munter zu:



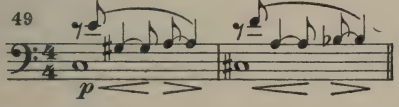

In Verena regt sich zwar bei dieser Aussicht auf frohe Tage ein hoffnungsvolles Glücksgefühl (34). Aber sie hat ja nichts gelernt als ein einziges Lied und noch dazu kein fröhliches. Sie muß es ihnen vorsingen. Es ist das Lied vom geblendeten Vöglein, eine melodische Perle in schlichter volksliedartiger Fassung (48a, b).

Im zweiten und noch mehr im dritten Vers wendet sich, dem Inhalt des Textes folgend, die Harmonisation nach Moll. Die ihr zuhörenden Komödianten kleiden ihr Urteil und später ihre Ergriffenheit in den kehrreimartigen Zwischensatz b. Von dem Schicksal des armen, sehnsuchtsbangen Vögleins und dem eignen Lied gepackt, verbirgt Verena ihre Stimmung in einem jähen Umschlag zum Übermut, fährt Friedrich in die Locken (32) und eilt ins Haus. Glückselig schaut ihr Friedrich nach. Trutz aber stellt ihn und wirft ihm, in einer treffenden lied-

48a Ziemlich mäßig.



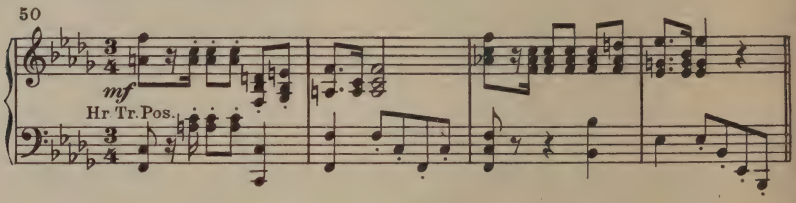

artigen Sprachmelodie (Kl.-A. S. 89) seine Flatterhaftigkeit vor, ohne sich um Friedrichs heftiges Aufbrausen zu kümmern (36). Da erbietet sich Friedrich, zum Beweise seiner ehrlichen Absichten sogleich um Verenas Hand anzuhalten, und Trutz ruft die Mutter Gertrud auf der Stelle herbei (35). Ungeschickt und stockend (49) bringt Friedrich seine Werbung vor.



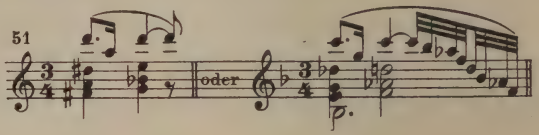

Mutter Gertrud aber weist ihn kurz und verächtlich (21) ab.

In diesem Augenblick hört man vom Tal herauf Peitschengeknall und Posthornklänge (42). Es ist der gräfliche Wagenzug, und das Volk eilt neugierig herzu. Einzeln rufen sich die Stimmen des Chors ihre Beobachtungen über die prächtige Auffahrt zu. Das geschmeidige Motiv 44 gesellt sich zu dem inzwischen in ganzer Ausdehnung entwickelten Thema 42. Im Hintergrund erscheinen dann, begrüßt vom Polonäsenthema (46) der Gräfin, die Herrschaften, und man rüstet ein ländliches Mahl im Freien. Der Gräfin Kammerzofe und Vertraute, Jeanette, macht ihre Herrin leise auf Friedrich aufmerksam, und sogleich schlingt sich flüchtig die Figur des Liebesnetzes, die später (vgl. Nr. 79) vielfache Verwendung findet, in das Polonäsenthema: diese Rast hier, wo man die Schauspieler vermutete, ist von der Gräfin Seite nicht unbeabsichtigt! Der Graf entdeckt derweil gleichfalls

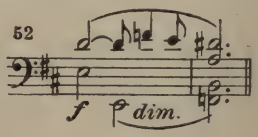
Bühne und „Akteurs" und blickt mit spöttischer Frage ob dieses „Zufalls" die Gräfin an. Trutz tritt auf die Herrschaften zu und stellt seine Gefährten vor:



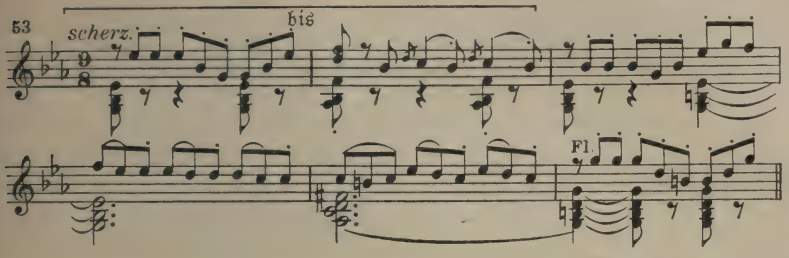

Die Gräfin wendet sich an den zuletzt genannten Friedel (43), der verlegen schweigt, worauf sie sich anscheinend gleichgültig abwendet. Ihr Motiv 51, das uns ihr Wesen später noch hell beleuchten wird, erscheint hier zum ersten Male.



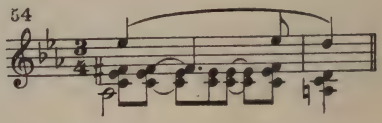

Dem Grafen, der sich unterdes mit Trutz unterhalten hat, bietet Verena Wein an. Leise pocht in den Hörnern bei dieser ersten, folgenschweren Begegnung beider der Schicksalsrhythmus (26). Zwei Menschen, auf denen, ohne eignes Verschulden, die Schuld ihrer Vorfahren lastet, treten sich hier einander gegenüber. So klingt es denn auch aus des Grafen persönlichem Motiv (52) wie lastendes Verhängnis.




Seine sinnliche Begierde läßt ihn Verena gegenüber rasch von der Schmeichelei zur verfänglichen Frage übergehen. Da eilt Jeanette, die ihn beobachtet hat, auf die mit scheu gesenktem Blick vor ihm stehende Verena zu und heißt sie der Gräfin Wein bringen. Sie erkennt in Verena eine Jugendgespielin. Ihr leichtfüßiges Thema (53) herrscht bei der Begrüßung zwischen beiden Mädchen vor.




Die Städterin dünkt sich dem Landkind gar sehr überlegen und möchte hier beileibe nicht wohnen. Und spuken, so fragt sie zu dem dumpf mahnenden Motiv der Schuld (24) die erstaunt zusammenzuckende Verena, solle es hier im Hause auch? Freilich, im Schloß gängen auch nächtliche „Gespenster" um, aber höchstens auf Liebespfaden; kichernd plaudert die wohlunterrichtete Kammerzofe vor der Jugendfreundin aus, wie des Grafen und der Gräfin Ehebund der Liebe zwischen Katz und Hund gleicht und jeder seine eignen Wege geht. Jeanette benutzt schließlich, nachdem die Motive 46b und 43 ihr das lockere Leben im gräflichen Schloß haben schildern helfen, das Polonäsenthema (46) der Gräfin unmittelbar für ihren Gesang, und im Orchester webt die Liebesnetzfigur (79) noch eine passende Farbe mehr hinein. Der verschwiegenen Kammerzofe fließen natürlich von beiden Seiten reichliche Geschenke zu. Sie prahlt vor Verena mit ihrem so erworbenen Schmuck (53). Da macht sich auch Verena wichtig, und das Steinthema (9) deutet an, womit sich das unvorsichtige Mädchen Jeanette gegenüber zu brüsten gedenkt. Jeanettes hämischer Zweifel — ihr Motiv 53, erst in Moll, dann in Durdreiklängen der Holzbläser schildert ihren Ärger wie ihre wachsende Neugier gleich hübsch — lockt aus Verena immer mehr heraus und damit auch im Orchester das Steinthema, das vorher wie erschrocken abgebrochen worden war, in seiner ganzen Ausdehnung. Sie hält den Stein in der geschlossenen Hand verborgen. Das Motiv ihrer Liebe zu Friedrich (17) und Ekharts Thema (13) deuten miteinander verknüpft den Wert des Steins für sie und seine Beziehungen zu den ihr liebsten Menschen an, aber sogleich gesellt sich hier, im Augenblicke der Gefahr, ein neues Motiv hinzu, das den Unsegen (54), der im Stein verborgen liegen kann, anzeigt.




Denn eine unheilvolle Wirksamkeit äußert der Talisman von nun an, und diese ist mit seinem Zauber so eng verknüpft, wie mit seinem Glanze das Begierde Erweckende und Leidenschaffende eben dieses Glanzes. Taub gegen die warnenden Klänge treibt Verena ihr kindisches Spiel (34) fort, um Jeanettes Neugier zu reizen. Süß zu Harfenarpeggien singen die Geigen ihres Friedels Liebeslied (27a), und immer übermütiger wird sie in ihrem Glücksbewußtsein (34), bis ihr Jeanette in ihrer Ungeduld die Hand aufreißt und staunend den Wunderglanz des Steins erblickt. Die schwebenden Akkorde des Steinzaubers (18), des Kobolds Warnungsruf (3) und das Motiv des Unsegens (54) melden sich rasch hintereinander. Dann aber, während Jeanette der Gräfin eifrig Bericht über ihre Entdeckung erstattet, klettert Jeanettes Motiv (53) geschäftig immer höher. Die Gräfin (46) wünscht den Stein zu erwerben, doch Verena weigert sich standhaft, ihn zu verkaufen; immer aufs neue erhebt Motiv 54 seine Stimme. Da tritt, von Jeanette herbeigerufen, ihre Mutter (20) dazwischen und entpreßt, unbekümmert um Verenas Pein und die in ihrem eignen Innern mahnende Schuld (24), der Tochter das Geständnis, woher sie Stein und Kette habe. Verena nennt Friedrich (17) und den alten Ekhart (15 und 13) als die Spender von Kette und Talisman. Sie weiß ja nicht, daß der Stein vom Kobold, dessen Motiv (3) sich gleichfalls meldet, herrührt. Mutterzorn und Tochtertrotz prallen nun aufeinander. In dreifach gestaffelter, knapp geschürzter Steigerung erheben sich in immer höherer Tonlage die Motive der Schicksalsbestimmung Verenas (10) und die des Steins in seinem zwiefachen Wesen (9 und 54), und ihre Liebe zu Friedrich (17, kontrapunktisch unterlegt mit dem Koboldmotiv 3) stählt ihr die Widerstandskraft. Umsonst! Die Mutter entreißt ihr Stein samt Kette und reicht sie der Gräfin.

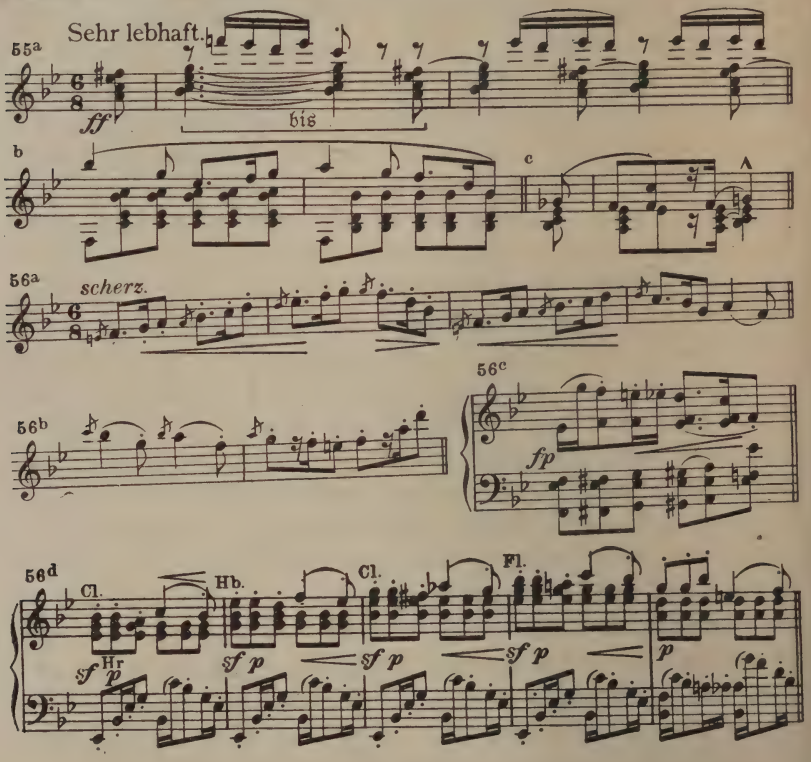
Während dieser Szene im Vordergrunde hat sich immer mehr Volk um die Bühne geschart, und man hört nun das Glockenzeichen zum Anfang der erwarteten Vorstellung (25). Der Vorhang geht auf.

Aber Trutz und seine Genossen erscheinen nicht im Kostüm, sondern lustig Arm in Arm eingehängt und drehen dem verblüfften Publikum eine Nase. Dann verkündet Trutz fröhlich (35), daß das Spiel ausfällt, weil die Künstler vom Grafen eingeladen wurden, ihm auf sein Schloß zu folgen und dort zu spielen (42/44). Worauf sie sich von den enttäuschten Zuhörern verabschieden (25), die Bühne zusammenschlagen und von dannen ziehen. Das Lied von der Lebensleiter (35), in vollem Orchester breit entwickelt, dient ihnen zum Geleit. Sie wähnen sich heute ja hoch oben auf den Sprossen des trügerischen Gebildes. Die Themen 35b, 37a, 42 führen den Orchestersatz weiter. Auch die gräflichen Wagen sind davongefahren. Die Bühne wird leer. Friedrich fordert im Abgehen Verena, die verstört zur Seite steht, auf, mit ihnen zu ziehen. Sie starrt ihn an und antwortet nicht. Sie schaut nur von der Mauerzinne lange den Abziehenden nach. Im Orchester verklingen allmählich und in reizvollem Wechsel die Motive 35, 44 und 42. Schmerzlich setzt in der Hoboe wiederholt das Thema des Steins (9) an, auch das Koboldmotiv (3) läßt sich wie vorwurfsvoll vernehmen. Da erblickt Verena den alten Ekhart (13), der sich unbemerkt wieder eingefunden hatte, und sinkt ihm weinend zu Füßen. Das Steinthema (9) geht in eine schmerzlich anschwellende Gesangslinie über. Verenas Glück ist ihr ja mit dem Stein zusammen geraubt. Der schwermütige Ausklang des Vögleinliedes (48c) reiht sich an. Leise, wie vom Wind herübergeweht, wiederholen sich in den Streichern und Hörnern die beiden ersten Takte des Liedes von der Lebensleiter, mit dem der lachende und johlende Troß in der Ferne davonzieht. So wohnen leichteste Lebensfreude und tiefster Seelenschmerz im Dasein der Menschen nahe beieinander.

## Zweiter Akt

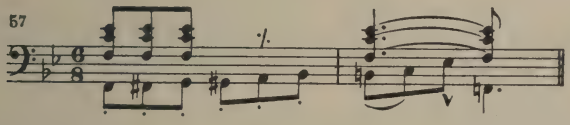
Eine Musik voll festlichen Aufschwungs leitet den Akt ein (55). Sie gilt dem Parkfest im gräflichen Schloß, und die festliche Veranstaltung zur Weihe des neuen Schlosses soll im Zeichen heitersten und unbekümmerten Lebensgenusses stehen. So schließen sich denn an diese einleitende Themengruppe noch eine Reihe von thematischen

Bildungen, die auf den leichten Sinn und die sorglose Tändelei (56) deuten, die im gräflichen Hause herrschen.

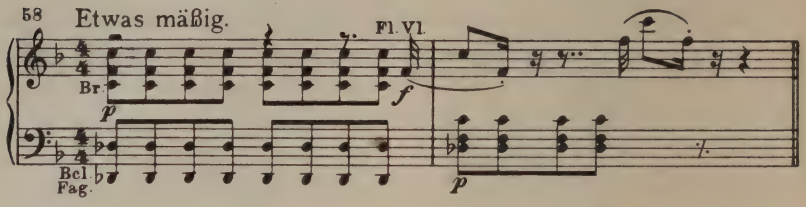



Schließlich führt das Eingangsmotiv (55) *ff* zu einem vorläufigen Abschluß, und dann setzt unvermittelt das Motiv des Grafen (52) und im Anschluß daran das seines schätzescharrenden schuldbeladenen Vaters (45) ein. Damit ist der düstere Untergrund beleuchtet, auf dem die gräfliche Leichtlebigkeit sich bewegt. Vergeblich bemüht sich eine Zeitlang das heiter hüpfende Motiv 56c die Stimmung zu heben; es wird von schwer und düster schreitenden Bässen in harmonisch verzerrte Linien gezwungen, aus denen sich über chromatisch aufsteigende Akkordfolgen der Holzbläser endlich wieder das festlich rauschende Eingangsthema (55a) losringt, worauf dann rasch die keck jubelnde Festmelodie 55b/c wieder einsetzt. Hier geht der Vorhang auf.

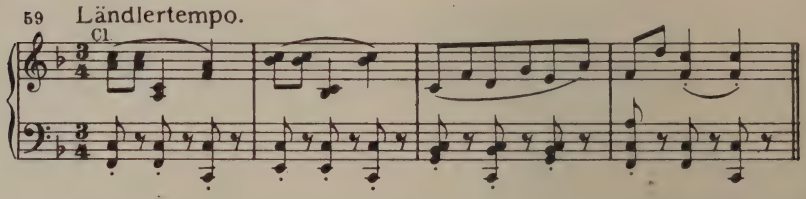
Wir sind im Park des gräflichen Schlosses. Ein üppiges Fest bereitet sich vor, das mit einem kleinen Singspiel im Freien auf einer zur Bühne umgestalteten erhöhten Plattform eingeleitet werden soll. Jeanette trifft in sichtlich gereizter Stimmung die letzten Anordnungen zum Empfang der Herrschaften und Gäste, und munter begleitet das Thema 55 ihr Tun. Der Diener Jean versucht, während die behagliche Weise 56d dem Ohre schmeichelt, die Scheltende umzustimmen. Statt des erbetenen Kusses bekommt er aber eine Ohrfeige, und den Kuß erhält Trutz, der mit Fink und Kümmel, alle drei schon im Kostüm für das Singspiel (als Satyros, Faun und Heliodorus), sich jetzt einfindet. Nicht so leichtfüßig, wie man im Grafenhause durchs Leben tänzelt, aber doch musikalisch dem Motiv 56a angepaßt treten die drei fahrenden Gesellen mit einem neuen Motiv auf (57).



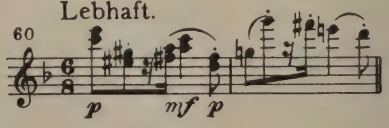

Sie haben ein ziemlich üble Nacht hinter sich. Allerlei Getier störte ihnen die Ruhe, und mit köstlichem Humor schildern sie ihre nächtlichen Erlebnisse, die zu hübschen Tonmalereien (bei der Erwähnung der grunzenden Schweine und der hüpfenden Flöhe) Anlaß geben (Kl.-A. S. 130f.). Der goldene Lohn, der ihrem Spiel heute winkt, ließ sie alles geduldig ertragen. Doch als Jeanette Andeutungen macht, statt mit Geld sollten sie sich mit der Ehre, hier zu singen, begnügen, stutzt der ehrliche Trutz (36), und das behagliche Motiv 56d wiederholt sich in gar grämlicher Veränderung. Trutz zahlt ihr aber sogleich heim und heißt sie ein Spirifankerl. Ein Anklingen des Teufelsmotivs aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 8), das sich den Anfangsnoten des Spirifankerlmotivs (59) anreiht, macht den Hörer auf seine Erklärung ebenso begierig, wie es die erstaunt fragende Jeanette ist. Den lustigen Bericht erstattet Trutz im Tone einer schaurigen Ballade. Sie handelt von einer kohlrabenschwarzen Henne, die ein Ei gelegt hat. Wir hören sie im Orchester dieses freudige Familienereignis stolz begackern:




Dieſes ſieben Tage in der Achſelhöhle bebrütete Ei läßt dann aus ſeiner berſtenden Hülle ein Teufelchen entfliegen, und luſtig ſchließt ſich dem Teufelsmotiv (in der kleinen Flöte) ſein fröhlicher Anſatz („Bärenhäuter" Nr. 8a) in der Sologeige an. Dieſes ſonderbare Weſen heißen die Bauern ein Spirifankerl und ſo einem gleiche Jeanette, fügt der loſe Trutz anzüglich hinzu und ſtimmt mit ſeinen Genoſſen nun die Spirifankerlweiſe an (59).



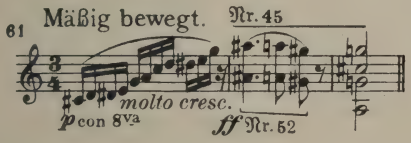

Jeanette geht mit Laune auf den Scherz ein und ruft Friedrich, der, als Eros koſtümiert, nun auch hinzukommt, zu ihrer Verteidigung auf. Die Genoſſen aber begrüßen den beſonderen Günſtling der Gräfin mit komiſcher Ehrerbietung und gutgemeintem Spott (60) und verſchwinden dann.




Auch Friedrich verliert ſich nach dem Park zu; raſch flüſtert ihm Jeanette noch zu, daß man ihn heute abend erwarte. Dann eilt ſie, da ſie den Grafen kommen ſieht, ebenfalls davon.

Des Grafen düſteres Motiv (52) ſteht mit ſeiner augenblicklichen bedrückten Stimmung ganz im Einklang und leitet ſein Selbſtgeſpräch ein. Vor dieſem Thema flattert zugleich mit Jeanettes leichter Perſon — in den Sechszehnteltriolen der Streichergruppen (Kl.-A. S. 139) —

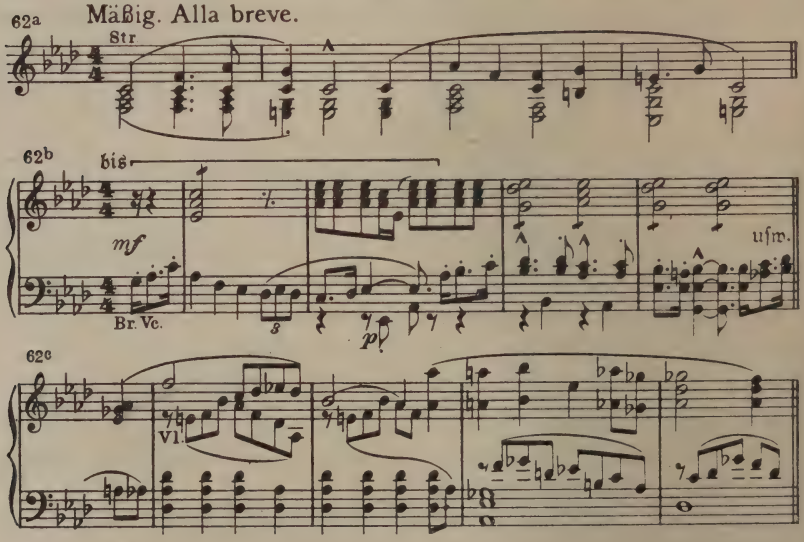
auch gleichsam aller Leichtsinn, der hier zu Hause ist, davon, und der Pauke Schicksalspochen deutet auf den Ernst des Kommenden. Auch der Graf schlief schlecht heute nacht. Ein Traumgebilde verdüstert noch jetzt seinen Sinn: Ekhart ist ihm im Traum als Warner erschienen, und ernster als sonst erklingt dessen schönes Thema (13) in A moll in der Baßklarinette. Es deutet auf Ekhart den Mahner, wie die anschließenden Themen 14 und 26 auf ihn als Schützer der Guten und Warner der Bösen weisen. Der Bedeutung dieser Traumerscheinung vermag sich der Graf nicht zu verschließen, aber er verscheucht die trüben Gedanken. Eine kraftvolle Umformung (61) seines Themas (52) begleitet im Orchester seine Absage an allen Gespenster- und Narrenglauben.




Aber auch die Chromatik des Motivs der Vaterschuld und des Vatererbes (45) steckt in dieser Variante und straft so den gespensterungläubigen Sohn Lügen. Das Festmotiv (55) und das Polonäsenthema (46) helfen ihm in die lockende und heiter strahlende Gegenwart zurück. Wenn auch sein besseres Ich (52) Ekel über seine feile Umgebung und über sich selbst empfindet, so begnügt er sich doch, alle Schuld von sich ab und auf seinen Vorfahren (45) zu wälzen, und an diesen verweist er den lästigen Mahner Ekhart.

Die Gräfin, als Nymphe kostümiert, ist inzwischen unauffällig im Hintergrund erschienen und hat den Grafen von fern beobachtet. Sobald er sie bemerkt, bricht er sein Selbstgespräch ab. Mit ihr erscheint auch wieder und in zahlreichen Wiederholungen jenes trotz seiner Kürze so überaus bezeichnende Motiv (51), das mit seiner dissonanzenreichen Harmonisation die seltsame Mischung von kühlster Berechnung und lodernder Sinnlichkeit in der Gräfin Wesen trefflich widerspiegelt, jene Mischung, welche die hochmütige Aristokratin gelegentlich so wenig wählerisch macht und sie einen sonderbaren Reiz darin finden läßt, nur da zu lieben, wo sie zerstört (Kl.-A. S. 214). Sie spielt auch jetzt die Harmlose und Überraschte, als der Graf ihr

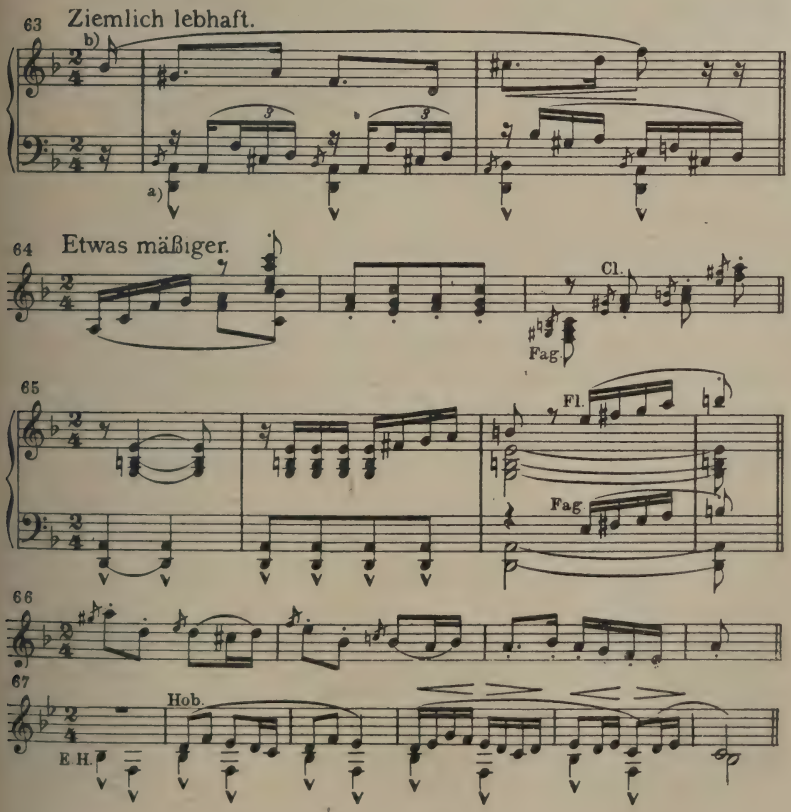
mit gemächlichem Spott von einem Briefchen — offenbar verfänglichen Inhalts — Mitteilung macht, das sie verloren hat. Diese ganz kurze Szene, in der zwischen den knappen Wechselreden so vieles unausgesprochen bleibt, wirft auf das Verhältnis der Gatten ein helles Licht. Man läßt eben einander gewähren und ist doch vor einander auf der Hut. Das Motiv 51 mit seinen ungelösten Dissonanzen ist hierbei so recht am Platze. Jeanettes Meldung, daß die Gäste nahen, macht dem Gespräch ein Ende. Die Komödianten, und die Gräfin mit ihnen, eilen auf die Bühne, und der Graf empfängt die Geladenen unter den Klängen eines marschartigen Orchestersatzes (62).



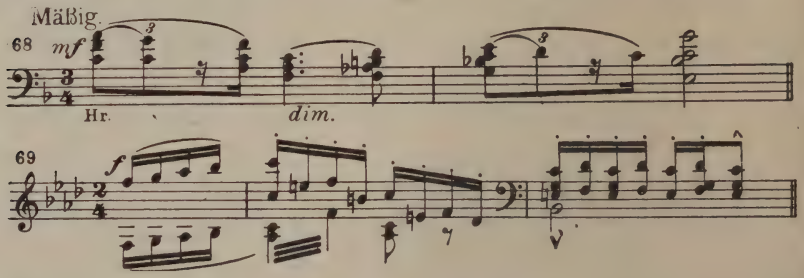

Der trioartige Mittelsatz (62c) ist besonders bezeichnend für die leichtgewogene Art solcher festlichen Unterhaltungen, wie sie das gräfliche Paar liebt. Die Wiederholung des Teiles 62a und namentlich des rhythmisch kernigen Themas 62b führt über eine schwungvolle Steigerung zum Abschluß des Satzes. Nun ergreift der Graf das Wort und bittet namens der Gräfin um Nachsicht bei ihrem heutigen ersten Bühnenauftreten. Ein Klingelzeichen ertönt auf der Bühne, und Trutz tritt, von der Lebensleiterweise (35) eingeführt, vor, um mit einer Verbeugung den Titel des Singspiels zu nennen: „Eukaleia,

die geraubte Nymphe oder die Macht des Gesangs!" Schon die Vertonung dieses Titels (Kl.-A. S. 150) deutet in ihrer feinen Mischung von bewußter Bänkelsängerei und flüssiger Beherrschung des musikalischen Vortrags auf die Eigenart des nun folgenden Singspiels. Trutz tritt ab, und die Komödie beginnt.

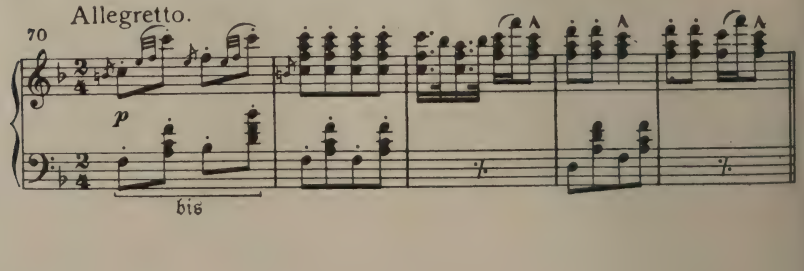
Satyros (Trutz) und Faun (Kümmel) schleppen die von ihnen geraubte Nymphe Eukaleia (die Gräfin) herein; unruhig flüchtige Streicherfiguren über den leeren Quinten der Fagotte (63a) bilden die musikalische Einleitung. Über 63a legt sich Eukaleias Thema (63b), das dann Satyros und Faun im Frohlocken über den gelungenen Raub aufnehmen.



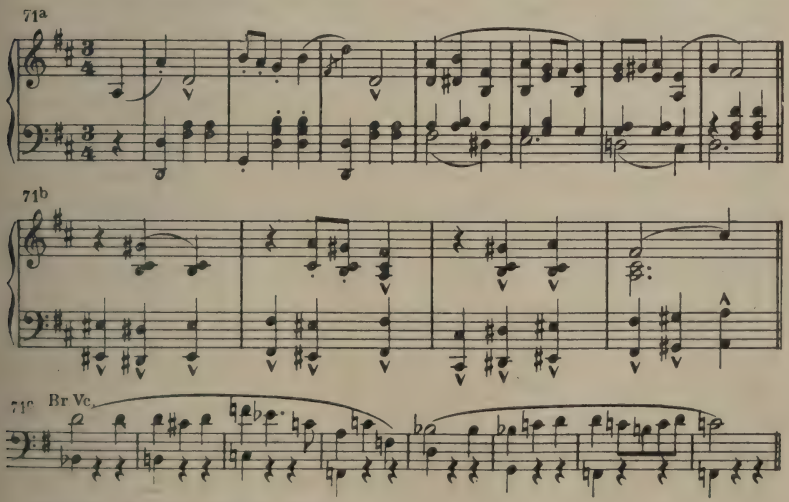
Täppisch suchen sie sie zu trösten (64) und überlegen, wie sie ihre Gunst gewinnen könnten (65). Mit zweistimmigem Schalmeiblasen (66 und 67), das freilich mit argem Mißklang abschließt, will es ihnen nicht gelingen. Eukaleia hält sich vielmehr entsetzt die Ohren zu und schilt auf das greuliche Getön. Da ruft Eros (Friedrich) hinter der Szene den Namen Eukaleias, und ein feuriges Motiv (68) kündigt ihn im Orchester an.




Eukaleia (63b) jubelt ihm entgegen. Er stellt die Räuber heftig zur Rede und will ihnen ans Leder (69). Doch wehrt Eukaleia der drohenden Rauferei und bittet Satyros und Faun beweglich, sie in Frieden frei zu geben. Wiederum beraten die beiden, was zu tun sei (65), und verkünden dann ihren Entschluß (64): wenn Eros sie beide durch Gesang zu Tränen zu rühren vermag, soll Eukaleia frei sein. Da greift Eros zur Lyra und singt ein schmelzendes Lied an Orpheus, den Meister des Gesangs. Dazu liefert ihm sein Thema (68) die melodische Unterlage; dann geht er in Eukaleias Thema (63b) über, um nun in diesen Tönen den beiden „Pelzeröcken" zu schmeicheln und ihr mitleidiges Herz zu rühren. Wiederum Beratung der beiden (65) und Beschluß: ganz weich seien sie noch nicht! Ehe Eros aber einen neuen Anlauf auf ihr musikliebendes Gemüt unternehmen kann, erscheint ein neuer Nebenbuhler auf dem Plan: Heliodoros und mit ihm eine kecke Melodie voll prickelnder Tanzrhythmen (70).

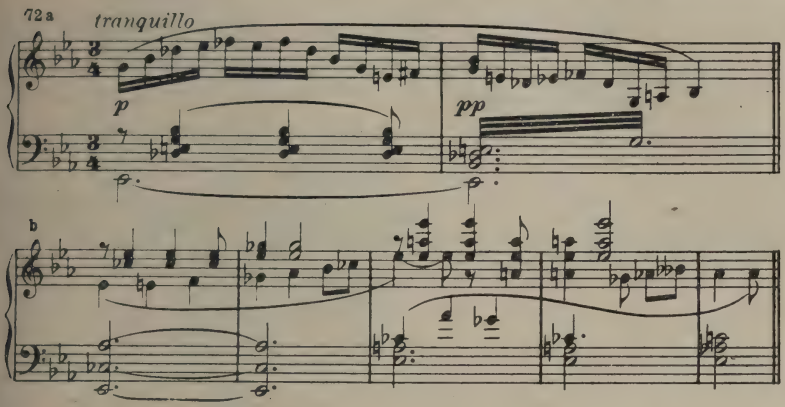


Eukaleia begrüßt auch ihn als „ihren" Heliodor; Eros wird heftig (69) und gerät in wilde Eifersucht, dieweil Satyros und Faun ihre Tanzlust kaum noch meistern können. Heliodors Tanzweise, von dem Fingergeschnalz der beiden und im Orchester von den Kastagnetten begleitet, reißt sie denn auch unwiderstehlich zum Tanzen fort. Umsonst ruft Eros mit seinem Motiv (68) Orpheus um zündende Lieder an. Da stockt er plötzlich und starrt nach einem Gebüsch zur Seite; im Orchester geht das *f* in ein plötzliches *p* über, und unter den leise tremolierenden Geigen erklingt in den Holzbläsern das Motiv von Verenas Glücksgefühl (34). Und es ist nicht nur der Gedanke an sie, der ihn innehalten läßt, er sieht Verena in der Tat im Gebüsche verborgen stehen, wie sie dem Spiele lauscht. Friedrichs Liebesmotiv (28) und sein Liebeslied (27), sowie dazwischen Stücke der Komödiantenmotive 35 und 70 begleiten die vergeblichen Versuche seiner Gefährten, dem mit seinen Gedanken plötzlich zu Verena zurückgezwungenen Friedrich wieder in seine Rolle zu helfen. Auch der Chor der Gäste mischt sich mit verwunderten leisen Zwischenrufen ein. Wiederholt, aber immer vergeblich setzt Friedrich mit dem Text seiner Rolle wieder ein, aber der Graf macht ungeduldig ob der Störung der Aufführung ein Ende und befiehlt, zum Tanz aufzuspielen. Die Festmusik der Einleitung (55) setzt ein und beendigt die peinliche Szene. Man tanzt zu den Klängen eines Walzers (71) von verführerischer Anmut.



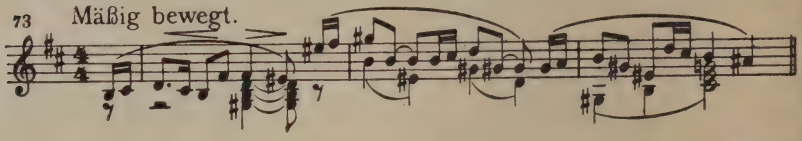
Nun wagt sich auch Verena hervor, und der Diener Jean übernimmt es, ihre Botschaft an Friedrich, der zur Seite für sich geblieben ist, zu bestellen. Friedrich zögert, zu ihr zu gehen, und versucht Trutz zu bewegen, daß er sie auf ein andermal vertröste. Trutz lehnt das empört ab. Auch Jeanette begegnet der schüchternen Verena dreist und hochnäsig. Die Vorgänge werden durch den sich breit entwickelnden Walzer (71a—c) begleitet, ebenso das Gespräch Verenas mit Friedrich, das diese sich erzwingt, indem sie zu ihm hinübereilt. Aber sie empfängt nur Vorwürfe von ihm. Sie schildert ihm, wie ihre übergroße Sehnsucht sie von der Mutter fort und ihm nachgetrieben hat, wie sie sich zu dem Entschluß hindurchgerungen, die Seinige zu sein. Statt jubelnden Entzückens über ihr Kommen und ihr grenzenloses Vertrauen zu ihm hat er nur scheue Kälte für sie und kränkenden Tadel über ihr Aussehen, ihr Kleid und ihre zerrissenen Schuhe. Am liebsten hätte er sie fort von hier. Ehe das Paar aber Aufsehen erregt und das Fest stört, macht die Gräfin auf Jeanettes klugen Rat ihren Gästen den Vorschlag, das Fest ins Schloß zu verlegen, und unter den Klängen der bekannten Polonäse (46), zu der Bratschen und Kniegeigen noch eine wohlklingende Untermelodie als Mittelstimme beisteuern, zieht die Gesellschaft hinein. Verena versucht noch einmal, sich Friedrich zu nähern, aber Jeanette hindert sie daran (56c) und weist sie mit groben Beschimpfungen hinaus als eine Dirne, die nicht einmal wisse, wer ihr Vater war. Da stürzt sich Verena, wütend vor Schmerz, auf sie (wobei sich ihr entsprechendes Motiv zur Form 19a entwickelt), und Trutz und Friedrich müssen die Mädchen trennen. Der in Abgehen begriffene Polonäsenzug beachtet den Vorfall nach einigen spöttischen Worten des gräflichen Paares nicht weiter, und mit den verhallenden Festklängen (46a und b) leert sich die Bühne mehr und mehr. Der Graf hat Jeanette ins Haus gewiesen, nähert sich nun Verena mit dem harmlos scheinenden freundlichen Zuspruch des erfahrenen Verführers und heißt sie ihn hier erwarten. Das Versuchermotiv teuflischen Angedenkens aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 24) begleitet sein Abgehen. Er nimmt auch den ihn argwöhnisch beobachtenden Trutz mit sich ins Schloß (42 und 46).

Nun ist Verena allein im abendlich dunkelnden Park. Dämmerung und Schwüle webt in der Luft und im Orchester (72).

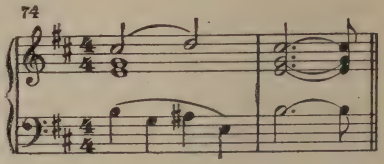



Wie im Traum sieht sich Verena in diese Umgebung versetzt. Ekhart, der Treue, hatte sie bis ans Parktor geleitet; gewiß, er hatte sie gewarnt, hier einzudringen. Darauf deutet das ernste Moll, in dem sein Hauptthema (13) sich hier zeigt, wo Verena seiner gedenkt, und Verena spricht es auch in ihrem Selbstgespräch aus, wie, trotz seinem Abreden, ihr übermächtiges Sehnen sie mit schmerzlicher Gewalt hierhergezogen hat. Das schmerzerfüllte Terzenmotiv (23c) schildert uns ihren Seelenzustand; es ist der „des Falters, der zum Licht flattert, bis er verkohlt". Ein Blick in die üppige Pracht des Parkes lenkt sie von ihren schmerzbedrückten Gedanken ab. Staunen erfüllt das einfache Landkind vor diesen Blumen und Marmorbildern, und der Dufthauch dieser Umwelt, der Stätte sorglos üppigen Lebensgenusses, drängt sich gleichsam in einen süßen melodischen Erguß der Sologeige zusammen — es ist die Weise des Marschtrios (62c) —, der ihren unverdorbenen Sinn hold umschmeichelt. Aber unvermittelt schließt sich der pochende Schicksalsrhythmus in den Hörnern daran. Ihre Gedanken wenden sich wieder zum eignen Schicksal zurück, zu Friedel und seinem kalt abweisenden Wesen und zu ihrem Liebesglück von einst (28). Das in der Tiefe grollende Motiv der lastenden Schuld (24) entspricht dem Erschauern, das sie nun überkommt. Und doch kann sie nicht fort, ehe sie den Geliebten gesprochen. Die Dämmerungsfigur (72a) flüstert in den Streichern. Das ernste Mahnen Ekharts (26) klingt noch einmal in ihr wider. Da glaubt sie endlich Friedels Schritte zu vernehmen. Hellauf jauchzt es in ihrem stürmisch

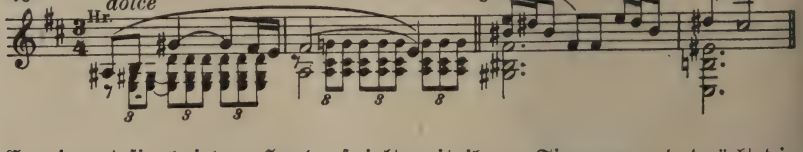
pochenden Herzen (34), selige Erinnerungen huschen ihr durch den Sinn (28, 30, 27). Aber, wehe! das süße Liebeslied Friedels (27) im Orchester mündet in das Motiv des Grafen (52). Er ist es, der ihr naht, und mit ihm erscheint im Orchester sein Schmeichelmotiv (73).




Seine absichtsvolle Freundlichkeit löst in Verena zaghafte Beklemmung (74) aus.

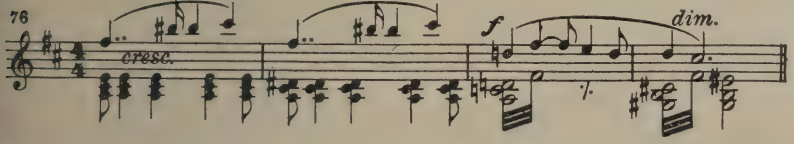



Diese beiden Motive bestreiten nun eine Zeitlang musikalisch das Gespräch, das der Graf klug mit teilnahmsvollen Fragen nach ihrem Kummer einleitet. Es gelingt ihm, ihr das Geständnis zu entlocken, daß Friedrich ihr Geliebter ist und daß sein liebloses Verhalten vorhin sie sehr bekümmert. Daß Friedrich eine Andere liebe, glaubt sie dem Grafen nicht; aber als der Graf dabei beharrt, packt sie ein schneidendes Weh (19a und 23c). Immer eindringlicher umschmeicheln des Grafen Worte und sein Schmeichelmotiv (73) (in verlängerten Notenwerten und gleichzeitiger Engführung) das Mädchen. Nun geht er deutlicher auf sein Ziel los, und ein Verführungsmotiv (75) hilft ihm die seiner lüstern zudringlichen Sprache ungewohnte Verena umspinnen.




Er nimmt sie bei der Hand, spielt mit ihren Fingern und drückt die Zitternde an sich, beruhigt sie aber sogleich wieder mit harmlos scheinender Tändelei (73). Dann sucht er ihre Eitelkeit zu reizen, verspricht ihr prächtige Kleider und Schmuck, wobei die Themen der

flotten gräflichen Lebensführung (44 und 42) sich melden, und küßt sie auch, trotz ihrem Sträuben. Die willenskräftigen Oktavenschritte seines Motivs 61 betonen sein vermeintliches Herrenrecht. Die webenden Gänge der Dämmerungsfigur (72) umspinnen die erschrockene Verena (23c) dichter und dichter. Der gewissenlose Verführer läßt ihr heimlich Geld in die Tasche gleiten und fällt dann, da sie sich sträubt es zu behalten, geschickt wieder in einen harmlosen Ton. Er zieht sie auf seine Knie, als spiele er Hoppe! Hoppe! Reiter! mit ihr — wobei das bekannte Kinderlied anklingt (Kl.-A. S. 199) —, so daß sie unwillkürlich lachen muß. Seine nun jäh aufflackernde Leidenschaft aber (75), mit der er sie von neuem umschlingt und küßt, versetzt Verena in helle Angst. Zu ihrem Motiv 74 gesellt sich hier ein solches der gesteigerten Beklemmung, der Seelenangst (76).




Angesichts ihres Widerstandes kehrt der Graf den Schloßherrn heraus und droht ihr mit Strafe wegen ihres Eindringens in den Park gegen das Verbot. Sie bittet ihn bang (74) und angstvoll (76) um Verzeihung. Er bestürmt sie aufs neue mit seinen Zärtlichkeiten; seine Schmeichel- und Verführungsmotive (73 und 75) überbieten sich gegenseitig, und von fern her mischen sich kontrapunktisch unter sie die melodischen Klänge der Tanzweisen aus dem Schloß (71), deren Teile wie vom Winde herübergeweht erklingen. Verena fällt dem Grafen zu Füßen und bittet um Schonung. Eher soll er sie töten, als ihr die Reinheit rauben. Mit schneidendem Wehlaut durchdringen die Motive ihres Schmerzes und ihrer Seelenangst (23c und 76) die verführerischen Themen des Grafen und der Tanzmusik (75, 73, 71). Sie beschwört ihn bei seinem edlen Stand. Umsonst! Er schickt sich an, Gewalt zu brauchen — Gewissenlosigkeit ist ja sein Vatererbe (45) — und sie mit sich fort zu zerren. Gellend klingen ihre Hilferufe mit der fernen Tanzmusik (42) zusammen: da ertönt, von den vier Hörnern und sämtlichen Streichern, mit bedeutungsvoller Wucht das Motiv des Kobolds (3), und gleich als ob ihr diese Mahnung neue

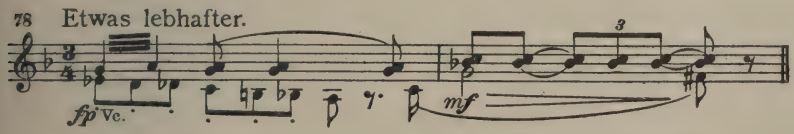
Kraft verliehen hätte, reißt sich Verena los und flieht in den Park. Der Graf folgt ihr. Das Erlösung heischende Motiv Seelchens (6) tönt ihr nach. Während die Geigen voll leidenschaftlichen Ausdrucks sich ergehen, bringen Englisch Horn und Hoboe das Thema von Verenas Seelennot (76) zu tief ergreifendem Vortrag. Damit ermattet die stürmische Erregung des Orchesters, und ganz leise in der Tiefe und in Moll eröffnet das sonst so lustige Komödiantenthema (35) die nächste (sechste) Szene.

Denn Trutz erscheint jetzt im Hintergrund; mißtrauisch verließ er, dem Grafen folgend, das Fest. Walzerteile, in Moll und Dur wechselnd, klingen aus dem Orchester in sein Selbstgespräch hinein, das uns erkennen läßt, wie wenig dem redlichen Gesellen die schwüle Umgebung behagt und wie er den schwachen Friedrich haßt, daß er diesen Lockungen erlag und Verena so tief kränkte. Da bricht es durch das Gebüsch (77).

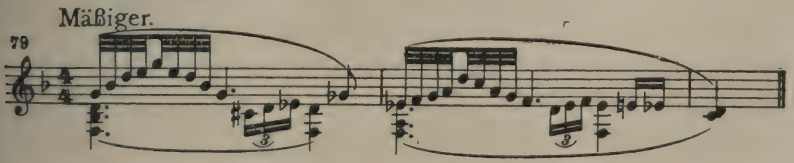
In angstvoller Flucht stürzt Verena daher, in den blutig zerkratzten Händen einen Dolch. Ihr Weheschrei (19a) stöhnt im Orchester auf. Ihre Terzenklage (23c) durchdringt in schneidendem Fortissimo das Gewebe des Dämmerungsmotivs (72a), und das Motiv ihrer gehetzten Flucht (77) setzt in immer neuen Crescendi an. Trutz entnimmt mit Entsetzen (35 in Moll) aus ihren abgerissenen Antworten, daß sie ihre Ehre mit dem Dolch verteidigen mußte und daß der Graf blutend im Park liegt. Allmählich beruhigt sich die stürmische Bewegung des Fluchtmotivs (77). Verenas erstaunte Frage an Trutz, ob sie denn schlecht sei, daß er sie fliehen heiße, bringt einen letzten heftigen Aufschrei des Orchesters mit sich. Dann aber malen zarte Holzbläserakkorde die Rührung, die Trutz angesichts von so viel Herzenseinfalt und gläubigem Vertrauen zu den Menschen überkommt. Er weiß ihr nichts Besseres zu raten, als sich vor der Schlechtigkeit der Welt in die Heimat zurück zu flüchten. Die rührende Melodie vom geblendeten Vöglein und seiner unstillbaren Sehnsucht (48) begleitet seine Worte,

die ihrerseits wieder eine die Sprachmelodie wundervoll treffende Vertonung erfahren haben (Kl.-A. S. 211). Das von Trutz gezeichnete Bild heimatlichen Friedens ersteht nach allen schreckensvollen Begebnissen und Erschütterungen wie ein holdes Traumgebilde vor Verenas Seele, und das gehetzte Mädchen läßt sich von Trutz dem Parktor zu fortgeleiten. Vorher aber vernimmt er mit Empörung noch von ihr, wie ihr der Graf Geld zugesteckt hat. Mit Gold sündigte einst der Vater und nun von neuem der Sohn. Eine wuchtige Triolenform des Motivs der Vaterschuld (45) deutet kurz auf diesen Zusammenhang. Trutz steckt das Geld zu sich.

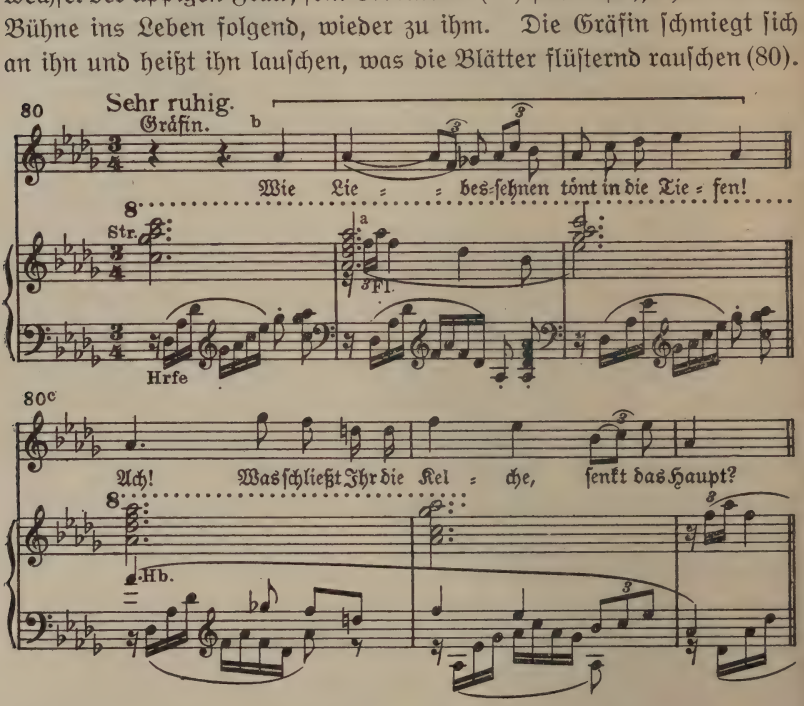
Während sie abgehen, mischen sich in die zart verschwimmende Melodie des Vögleinliedes (48) flüchtige Klänge der Festmusik (56c, a und d), und Jeanette erscheint mit Friedrich an der zum Stelldichein mit der Gräfin bestimmten Laube. Dicht hinter ihnen kommt auch die Gräfin. Ihr flüstert Jeanette zu, der Glanz des Steines (18), den die Gräfin trägt, müsse heute auch noch seine Wirkung tun, denn Friedrich hätte wohl Verena (30) noch nicht ganz vergessen. Dieser Gedanke aber erhöht nur den Reiz des Abenteuers für die Gräfin, die gern dort ihr Liebesnetz auswirft, wo sie zugleich zerstört (51). Sie schrickt zwar zusammen, als sie jemand im Dunkel der Laube gewahrt, und läßt den eingeschüchterten Friedrich zornig an; doch ist es ihr nicht ernst damit. Die Erregung des nächtlichen Stelldicheins (78) pulst in beiden.




Doch findet sich die Gräfin rasch wieder in ihre spöttische Überlegenheit und kommt mit grausamem Behagen (51) auf Friedrichs Steckenbleiben im Singspiel zurück, fesselt aber den Verwirrten sogleich wieder mit dem Gewirk ihres Liebesnetzes (79).



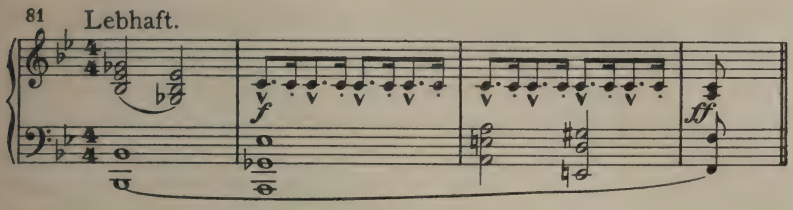
Erst als sie den Reiz des Marterns zur Genüge ausgekostet hat, umschlingt sie ihn lachend. Friedrich folgt entzückt diesem Stimmungswechsel der üppigen Frau; sein Erosmotiv (68) findet sich, ihm von der Bühne ins Leben folgend, wieder zu ihm. Die Gräfin schmiegt sich an ihn und heißt ihn lauschen, was die Blätter flüsternd rauschen (80).




Zart leitet die Flöte, aus E dur nach Des dur modulierend, hinüber zu diesem Thema des Liebeswebens (80a), das sie zu gebrochenen Harfenakkorden anstimmt, während gehaltene Akkorde in den hohen Lagen der geteilten Streicher den duftigen Hintergrund bilden. Von diesem hebt sich dann die Singstimme leuchtend ab, zunächst mit dem leicht umgestalteten Verführungsmotiv (80b, vgl. 43b), dann fortfahrend mit dem leidenschaftliche Hingebung atmenden Motiv 80c. Die Kniegeigen nehmen die ihnen prächtig liegende Melodie auf, und die Klarinetten steuern das ganze Verführungsthema in der ursprünglichen Form (43) bei, während die Geigen mit sich wiegenden Triolen und tremolierenden Akkorden die wollüstig weiche Stimmung vertiefen. Der Gräfin Worte atmen unter der Hülle gefühlvollen

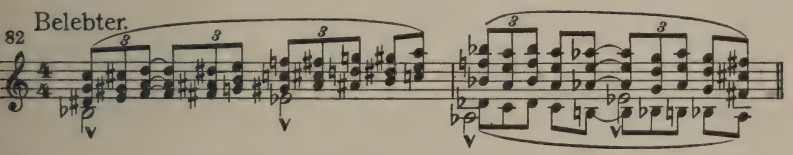
Sichversenkens in die sie beide umwebende Sommerwonnennacht eine immer freier hervortretende Sinnlichkeit. Die Schwüle der Nacht an der gräflichen Eukaleia Seite im Park des Grafen bedrückt den trotz allem redlichen Eros-Friedrich (68), da nun das Komödienspiel sich in blühendes Leben verwandeln will. Fernher hallender leiser Donner und das Wetterleuchten eines nahenden Gewitters tragen dazu bei, daß dem Leichtsinnigen das Bedenkliche des Abenteuers zum Bewußtsein kommt. So stößt sich denn sein ehrlicher Sinn an der Gräfin Verlangen, hier im Bereiche des Schlosses verbotener Liebe Pfade zu wandeln. Er hatte in seiner Einfalt ihre Leidenschaft so ernst genommen, daß er hoffte, sie würde mit ihm gemeinsam fliehen. Sie bedeutet ihn aber mit überlegenem Lächeln (51), Bäuerin zu werden käme ihr nicht in den Sinn, und das ins Spielerische verwandelte Bauerthema aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 59) unterstützt ihre heitere Verspottung des Landlebens. Seiner sichtlichen Enttäuschung begegnet sie mit bewußter Verführung (79 und 43). Dann kennzeichnen das leichtgewogene Motiv 56a und das Eukaleiamotiv (63b) ihren unüberwindlichen Hang zu üppig sorgloser Lebensführung in Schmuck und Geschmeide und fern jeder Arbeit. Friedrichs wachsende Ernüchterung stößt bei ihr schon auf unverhohlenen Spott (51). Seine redliche Geradheit vermag nicht zu begreifen, daß sie trotz allem beim Grafen, den sie haßt, bleiben will; seine Einfalt versagt vor diesem Gemisch von Berechnung und Sinnlichkeit, das häufige Wiederholungen ihres Motivs 51 ins hellste Licht rücken. Auch die Gräfin wird sich mehr und mehr bewußt, daß sie sich in Friedrich getäuscht hat. Sie steht auf und macht Miene, zu gehen. Da umwirbt seine erregte unverdorbene Sinnlichkeit — das Erosmotiv (68) moduliert unermüdlich im Orchester — noch einmal das verführerische Weib. Mit der schmelzenden Melodie 80c ruft er ihr und sich die Erinnerung an den Kuß zurück, den sie getauscht, und zieht sie stürmisch an sich. In grellem Fortissimo unterstreicht Motiv 51 der Gräfin zornige Abweisung seines Ungestüms. Sie entzieht sich ihm und seiner Erregung (78) heftig. Dabei zerreißt er ihr unversehens die Halskette, und Verenas Stein gleitet herab. Friedrich erkennt die Kette und erwacht wie aus einem Traum. Er glaubt sich von einem Kobold geäfft und ahnt nicht, wie nahe er der Wahrheit

damit kommt. Des Kobolds Motiv (3) weist wiederholt auf die Herkunft und die Bedeutung des Steins, nach dem die Gräfin und Friedrich gemeinsam hastig suchen. Friedrich entdeckt ihn in den Falten ihres herabgeglittenen Mantels und nimmt ihn an sich. Ist der Stein doch Verenas Eigentum mit all der rätselhaften Kraft (18), die sie vor ihm rühmte! Er beginnt zu ahnen, daß sein Verlust ihr heißes Leid (54) gebracht hat, und dringt in die Gräfin, deren Reiz mit dem Verlust dieses Steins auf ihn nicht mehr zu wirken scheint, mit Fragen, wie sie zu ihm kam. Ihren Worten, daß sie ihn von Verena gekauft habe, mißtraut er mit Recht, schwur ihm doch Verena vor wenig Tagen, daß sie lieber sterben, als den Stein verlieren wolle (28). Die Gräfin ruft, in die Enge getrieben, schließlich um Hilfe. Eben hat sie noch Friedrich verächtlich auch den Rest der Kette vor die Füße geworfen — das Steinthema (9) entfaltet bei Friedrichs Gelöbnis, nun Stein und Kette Verena zurückzubringen, noch einmal seine ganze schöne melodische Linie —, und trotzdem beschuldigt sie den herbeieilenden Dienern und Gästen gegenüber Friedrich kaltblütig leichthin (62c) des Diebstahls. Doch da tritt Trutz aus dem Gebüsch hervor, von dem aus er die Gräfin und Friedrich belauscht hat. Mannhaft und mit geschmeidiger Höflichkeit — sein Thema 37b tritt als Baß zu der Gräfin Verführungsmotiv (80b) — nimmt er den Genossen (25) in Schutz. Verliebt sei der wohl recht oft, aber nie „verdiebt"! Und zum Zeichen des verlangt er von Friedrich den Stein. Doch Friedrich weigert sich, ihm Verenas Eigentum auszuhändigen. Da steigt in Trutz die Empörung auf, daß jener jetzt noch und hier Verenas reinen Namen über die Lippen bringt, und er entreißt ihm den Stein (18) mit Gewalt. Die frohen Komödiantenmotive (25 und 35) treten bei diesem Streit der Genossen in greller harmonischer und dynamischer Färbung auf; das Motiv des Steinunsegens (54) und das Erosmotiv Friedrichs (68) deuten weitere naheliegende Beziehungen an. Blitz und Donner des mehr und mehr heranziehenden Gewitters erhöhen die Spannung des szenischen Vorgangs. In das Donnergrollen hinein ertönt das Motiv des Grafen (52) über mühsam sich bäumenden Bässen. Man bringt ihn verwundet herbeigetragen. Mit wuchtigem Ernst tritt Trutz auf ihn zu (81).



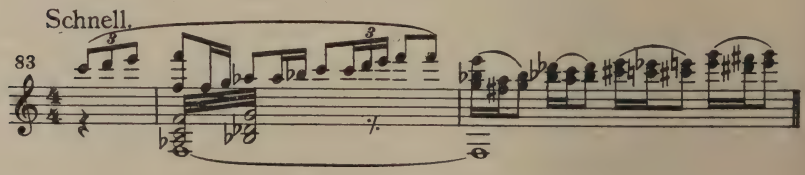

Er ist der Einzige, der den ganzen Zusammenhang übersieht, und gerade gegen ihn richtet sich, da er den Dolch vorweist, mit dem der Graf verwundet wurde, der Verdacht, daß er der Täter sei. Der Graf bestärkt wider besseres Wissen den Verdacht noch und häuft auf sein schändliches Tun so auch noch die Lüge, obwohl ihm Trutz Dolch und Gold, die er von Verena empfing, entgegenhält. Da erscheint dem Grafen, nur ihm allein sichtbar, die Gestalt Ekharts, des Warners der Bösen, und mit ihm (13/26) steigt auch die eigne Schuld (24) vor des Grafen Seele anklagend empor. Aber auch diesen Mahner weist er von sich ab und an den Vater. „Ihn nur trifft's, nicht mich!" Das sind die letzten Worte des auf den Tod Verwundeten. Er schleudert sie Ekharts Erscheinung im Melos seines energischen Motivs 61 entgegen und wird ohnmächtig davongetragen.

Die Gräfin befiehlt, die Sänger zu ergreifen. Synkopierte Triolenakkorde jagen auf und ab und schildern das entstehende Getümmel (82).




Trutz wehrt die auf ihn eindringenden gräflichen Diener mit Stockhieben ab und ruft den Gefährten zu, sich über die Mauer ins Freie zu flüchten (37b, 35). Auch Trutz erreicht die rettende Mauer; von dort wirft er in weitem Bogen den Zauberstein in den See im Hintergrunde, damit — so ruft er seinen Verfolgern zu — keiner Schlechtes von ihm denke. Ein Harfenglissando begleitet den Stein auf seinem Weg durch die Luft, und in der Tiefe des Sees leuchtet es grünlich auf. Die chromatischen Orchestergänge (aus Nr. 82) springen nun aus den tiefen Streichinstrumenten zu beschleunigter Bewegung in

Terzen, Quarten oder Sexten auf die Geigen über. Zugleich mit dem so auch im Orchester einsetzenden Sausen des Windes ertönen in den Holz- und Blechbläsern jene schwebenden Akkorde (1), mit denen das Orchestervorspiel begann. Alle Elemente entfesseln sich. Sturm und Regen machen es den Dienern der Gräfin unmöglich, sich vom Kahn aus des Steins zu bemächtigen, obwohl die Gräfin sie mit herrischer Heftigkeit anfeuert. Da lassen plötzlich Wind und Regen nach, wie in der Natur zumeist vor einem schweren Blitzschlag. In die atemversetzende Stille hinein aber erklingt des Kobolds Stimme: „Keinem von euch! Nur leidend Liebenden leuchtet sein Licht!", und man sieht eine kleine Gestalt in die Tiefe des Sees tauchen und ihr alsbald mit dem Stein wieder entschweben. Abwärts und in heftigem Crescendo aufwärts wogende Harfengänge führen zu wuchtigstem Einsatz des Koboldmotivs (3), gleichzeitig fährt der erwartete Blitzstrahl nieder und zerspaltet eine starke Buche. Alles stiebt auseinander, und die Schar der Kobolde um Seelchen behauptet allein das Feld. Während das Unwetter nun rasch nachläßt und der Mond durch das Gewölk zu brechen versucht, umringen sie Seelchen, das frohlockend den Stein hochhält (3/5). Da naht ihnen noch ein Störenfried aus ihrer eignen Welt, das Galgenmännchen (83), das aus dem geborstenen Buchenstamm steigt.

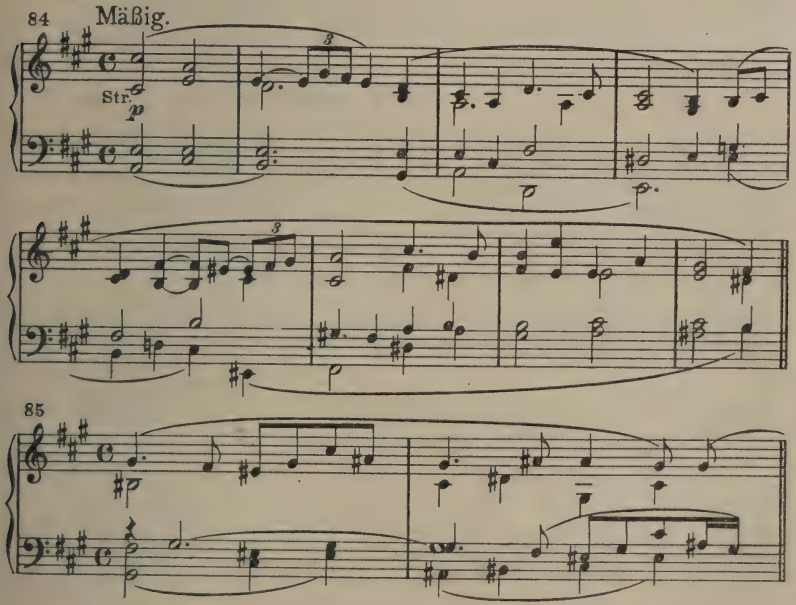



Es haust im Park und fühlt sich hier als Herr. Drum fordert es den Stein von Seelchen und rauft mit ihm um das Kleinod. Aber die Kobolde schlagen auf das Galgenmännchen ein und jagen es davon. Ihre Kinderweise (2) frohlockt. Nur Seelchen bleibt ernst unter den lachenden Gefährten. Seinem Erlösungssehnen (6) winkt freilich die Erfüllung nun schon aus größerer Nähe, aber doch um den Preis von Verenas Seelennot und Qual (76). So verweist er den Kobolden ihre laute Freude; sie schmiegen sich scheu an Seelchen, und sein Motiv

(3) mit dem schmerzlich stöhnenden, bedeutungsvoll sich noch einmal wiederholenden Ansatz (3a) beschließt den Akt, der mit leise verhallenden Akkorden ausklingt.

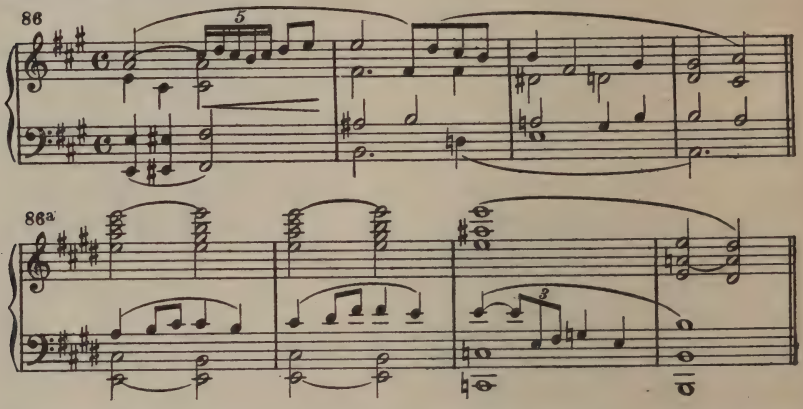
## Dritter Akt

Vom Geliebten verleugnet, von der Roheit der Welt bedroht und im tiefsten Herzen verwundet, ist Verena zum alten Ekhart, der ihrer am Parkpförtchen harrte, zurückgekehrt. Seine väterliche Fürsorge und ihr Gottvertrauen sind nun ihre einzigen Stützen. So eröffnet denn, vom Streichquartett vorgetragen, das wahre Herzenseinfalt atmende schöne Thema ihres Gottvertrauens (84) die Orchestereinleitung zum dritten Akt.

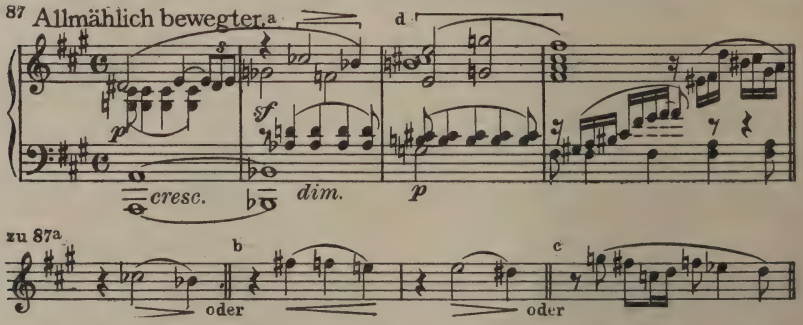



Ihm schließt sich ein zweites Motiv (85) ergänzend an. Wie Ekharts Vaterhand sich stützend und tröstend um die bebende Hand Verenas schließt, so schlingt auch in dieser thematischen Bildung (85) der melodische Bogen im Horn sich nach Kanonart um den gleichen, zarteren der Oberstimme. Sie findet sinngemäß Fortsetzung in Ekharts

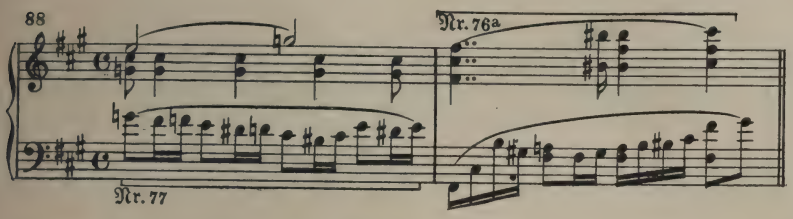
teilnehmendem Motiv (11a), und diesem reiht sich abschließend eine melodische Wendung an, die mit ihrem schwärmerisch hingebungsvollen Ausdruck auf Verenas kindlich gläubiges Vertrauen (86) zu dem treuen Alten deutet.




Sie braucht den bewährten Beschützer jetzt mehr denn je. Harrt ihrer doch ein erbarmungsloses Schicksal! In viermaliger, aufwärts drängender Wiederholung schwebt ihr Schicksalsmotiv (10) zwischen Hoboe und Flöte hin und her. Ihm antwortet Verenas Klage (87).

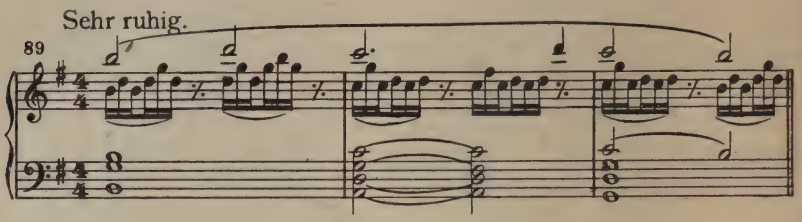



Auch dieses Thema ringt sich mit jeder Wiederholung in eine höhere Tonlage und steigert so seinen peinvollen Ausdruck. Die zweite Geige unterlegt es im weiteren Verlaufe mit einer unruhigen Figur, die sich dem Baß in Verenas Fluchtmotiv (77) verwandt erweist, und die Erinnerung an jene entsetzliche Stunde führt dann auch das Motiv ihrer Seelennot (76a) herauf:

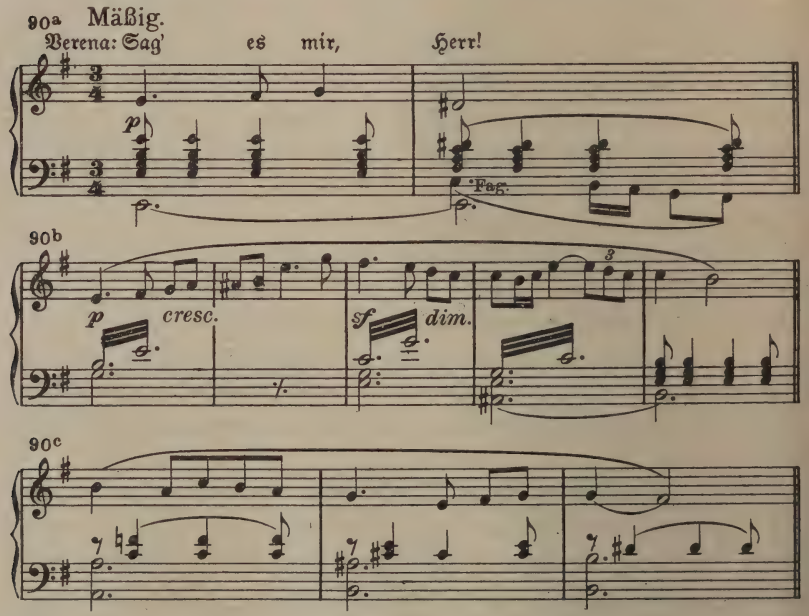



Dem sich mählich steigernden Fluß der Motive gliedert sich das Schicksalsmotiv (10) von neuem ein mit der klagenden Figur 87c als Antwort und zusammengeballt mit dem Motiv der Seelennot (76). Schließlich führen die ersten Geigen die immer machtvoller aufwärts drängende Bewegung über wuchtige Akkorde der Bläser (deren Grundton den für diesen Teil des Vorspiels bezeichnenden Sekundenschritt einhält) zum Höhepunkt der Steigerung. Aus dem auf ihm erreichten H dur-Akkord löst sich das erste Horn los, um sanft hinüberzuleiten zur Wiederkehr des ersten Themas (84), das nun vom vollen Orchester zart begonnen und mit leichter dynamischer Steigerung durchgeführt wird. Die Themen 85, 11 und 86 schließen sich wie im Eingang des Vorspiels an; es verklingt, immer langsamer werdend, mit der von gläubiger Ergebung erfüllten melodischen Wendung, die uns schon in Beispiel 86 (erster Takt) entgegentrat, hier aber auf ihre einfachste Gestalt (86a) zurückgeführt ist. So rahmen die Klänge echter Herzensfrömmigkeit die Schilderung menschlichen Leidens tröstend und verheißungsvoll ein.

Der aufgehende Vorhang enthüllt eine Waldlandschaft. Ruhig sich wiegende Streichertriolen zu gehaltenen Akkorden des reinen F dur-Dreiklangs spiegeln die Stimmung des einsamen tiefen Waldes wieder, und das Horn, das nun Ekharts wundervolles Hauptthema (13) anstimmt, ist in Klang und Weise so ganz eins mit dem sichtbar gewordenen Bild des deutschen Waldes wie die geheimnisvolle Erscheinung des alten Ekhart selbst, der wie ein Stück lebendig gewordener Natur seit uralten Zeiten die Gefilde deutscher Volksphantasie und Sage durchschreitet. — Ekhart geleitet die ermattete Verena sorglich durch den Wald zu einem bemoosten Stein. Das Motiv seiner Fürsorge (85) umfängt mild die Erschöpfte, und aus dem Motivteil 87d bildet sich ein linde Ruhe atmendes Thema (89).



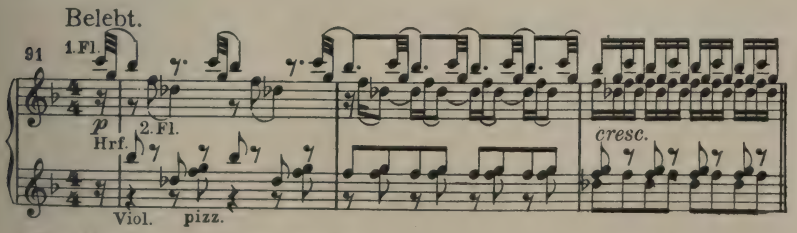

Während Ekhart sich im Walde verliert, um zur Erquickung Verenas Wasser herbeizuholen, hält Verena Zwiesprache mit ihrem Gott. Eine ausdrucksvolle Melodie (90) leitet ihr Selbstgespräch ein.




Warum mir, der Schuldlosen, dieses Leid? Diese Frage richtet sie an den himmlischen Vater, dann aber (87, 10) die weitere und verzweifelte, warum Gott sie denn nicht lieber heute oder einst im Mutterschoß getötet habe, statt sie so zu martern. Dann begleiten die schmerzgesättigten Terzen des Motivs 23c und das Motiv ihrer Seelennot (76) das immer leidenschaftlicher werdende Aufbäumen ihres gequälten Herzens. Ein Zeichen erfleht sie von Gott, daß nicht sein

Haß es ist, der sie traf, und daß sie auf die endliche Stillung ihres Grams hoffen dürfe. Hierbei stellt sich die erinnerungsbeschwerte Form 88 ihrer Klage ein, und aus der abwärts gleitenden Baßfigur, die vorhin die wilde Flucht durch den gräflichen Park malte, entnehmen die Geigen den Keim zu einer leidenschaftlich klagenden Phrase (Kl.-A. S. 264, Zeile 2/3). Ein stockend aufwärts drängender Lauf der Geigen führt schließlich zum Gipfelpunkt ihres inbrünstigen Flehens um ein Zeichen des Himmels, um ein Wunder. Hier brechen Holzbläser und Hörner ihren *ff* gehaltenen Akkord jäh ab, und nur das Tremolando der Geigen (auf $e^3$) durchzittert noch weithin, immer schwächer werdend, die Stille des Waldes. Das Schicksalsmotiv (10), das durch den zarten Klang der Holzbläser und Hörner etwas wehmütig Mitleidsvolles erhält, gibt allein Antwort. Verena streckt in verzückter Stellung die Hände flehend gen Himmel und läßt sie mit dem langsamen Verhallen des Motivs in den Klarinetten schließlich enttäuscht sinken. Leere Oktaven der Hörner, Geigen und Pauke malen das „Schweigen", den „lebenden Tod", der einzig ihrem brünstigen Flehen zu antworten scheint, und Verena wird sich nicht ohne Bitterkeit inne, wie gering ihr „kleiner Jammer im großen Weltenweh" wiegt. Indes, getragene Akkorde der Streicher und Holzbläser modulieren schön und zuversichtlich nach E dur, und zu ihnen findet Verena die kindlich einfachen Worte, die ihren festen Glauben an Gottes Güte auch in dieser Stunde der Prüfung bezeugen (Kl.-A. S. 266). Der wehmütige Ausklang des Liedes vom sehnsuchtskranken Vöglein (48ᵃ) beschließt diesen Abschnitt ihres herrlichen, in der Einfachheit seiner musikalischen und sprachlichen Mittel und ihrer künstlerischen Verwendung gleich meisterhaften und tiefergreifenden Selbstgesprächs.

Da hüpft es in den Flöten, Harfen und gezupften Geigen sonderbar hin und wieder:

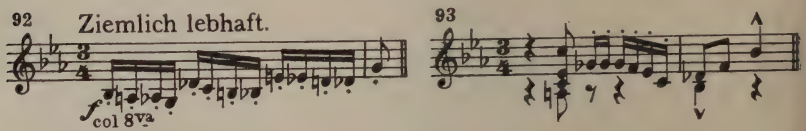


Ein Grashüpfer ist es, den Verena nun auf ihrem Knie entdeckt und dem sie sich in kindlichem Spiel sogleich zuwendet. Seine Nähe wirkt auf sie nach dem aufs höchste gesteigerten inneren Erleben dieser Stunde wie eine ablenkende Entspannung, und so findet sie sich rasch in die kindisch heitere Art vergangener Tage zurück, und der tierfreundliche Sinn des Landkindes ist mit dem winzigen Gesellen sogleich vertraut. Mit welcher besonderen inneren Berechtigung, besagt das Seelchenmotiv (3), das die Sologeige in den spitzen Tönen ihrer hohen Lagen dem Grashüpfermotiv (91) zugesellt. Seelchen ist es, das sich in dem Tierchen verbirgt, um der Schwester in entscheidungsschwerer Stunde nahe zu sein. Hier ist nun der Ahnungslosen das Zeichen geworden, das sie soeben vom Himmel erflehte und das ihr sagen will, wie nicht des Himmels Groll, sondern ihre Bestimmung zur Erlösung des Brüderchens all die Prüfungen über sie gebracht hat, auf daß sie willig werde zu dem einzig Erlösung wirkenden Entschluß. Einstweilen aber ist sie dieser Erkenntnis noch fern. Sie spielt weltvergessen mit dem Tierchen, und der mit einem Trunk Wassers zu ihr tretende Ekhart muß es sich, ebenso wie sein Motiv (13), gefallen lassen, vor dem Grashüpfer und dessen Thema zurückzustehen. Mit mildem Ernst heißt er sie ihm folgen; zur Mutter will er sie geleiten, deren Motiv (20) gedehnt und schattenhaft erklingt. Doch Verena weigert sich, ihm dahin zu folgen. Sie will die Mutter nie mehr sehen. Aber durch das Wort Ekharts sind ihre Gedanken zur Heimat und zu jenem vermeintlichen Traum zurückgelenkt worden, mit dem ihr letzter Geburtstagsmorgen anhob und ihr Leid begann. Und nun ringt sich, zaghaft tastend zu stockenden synkopierten Akkorden, die sich von der Sekunde über die Terz zum Dreiklang entwickeln, die Frage an den väterlichen Freund von ihren Lippen, ob er an Träume glaube und ob es Geister gäbe, „die poltern und kichern, jammern, ach! und weinen" (19). Im Orchester wird Kobolds Erlösungsehnen (6) laut, und zu Ekharts Antwort, die ihr von den Kobolden erzählt, erklingen deren Themen 7, 2 und 3. Zu ihnen tritt noch das ruhelos huschende Motiv 5, wenn Ekhart, der Verenas schrittweise und beharrlich vordringenden Fragen mit schonungsvoll zögernder Auskunft erwidert, ihr berichtet, wie die ruhelosen Wesen sich und Jene quälen, durch die sie erlöst werden können. Wessen Seelen die Kobolde seien

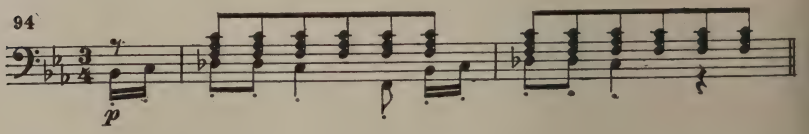
(87b), forscht Verena weiter, und Ekhart — schweigt (11). Verena aber erwächst mehr und mehr aus der bitteren Erfahrung des eignen Leides der Wunsch und der Wille, mitzuleiden mit jenen Ärmsten. Nur zögernd tut ihr Ekhart kund, daß die Kobolde die Seelen von Kindern seien, die eines unnatürlichen Todes gestorben sind. Der jammernde Schluß des Koboldmotivs (3c) tritt hierbei eindrucksvoll hervor, und Verenas wachsende Erkenntnis der Wahrheit wird von den schmerzbeladenen Terzen ihres Motivs 23c begleitet, wenn sie jetzt das furchtbare Wort „Meinst du Mord?" ausspricht. Da erzählt ihr Ekhart, ohne ihre Frage offen zu bejahen, von einem Kobold, der in der Brust zwei Messer trägt. Dem viermaligen Koboldmotiv 3 in den Bratschen antwortet Ekharts Singstimme im Melos von 3a. Mit einem Aufschrei voll schneidend schmerzlichen Ausdrucks (19a) beweist Verena, daß sie jetzt die volle Wahrheit begriffen hat. Das ist ja das gleiche schaurige Bild, das Seelchen, ihr im Traum zuraunend, damals entworfen. Dumpf vor sich hin, zu leise synkopierenden Terzen und Sekunden der Streichinstrumente, bricht sie nun in Worte tiefsten Mitleides aus (10). Immer mehr erhält ihr Motiv 87d den Ausdruck bewußten Mitleidens, und es begleitet ihre weiteren drängenden Fragen, wie dem Ärmsten zu helfen sei. Jetzt antwortet ihr Ekhart rückhaltlos (90b): „Wenn des Stammes letztes Glied willig für ihn aus dem Leben schied!" Schuldlos für die Schuld Anderer zu leiden, so bestätigt ihr Ekhart zum Klange des Motivs der Vorsehung (26), das sei Erlöserlos, und ihrer Klage (76, 90) über die Härte einer solchen unverschuldeten Schicksalsbestimmung begegnet er mit dem Hinweis auf den Erlösertod Christi, der sich schuldlos und doch willig ans Kreuz schlagen ließ. Das Streichquartett legt seinen Worten und deren ergreifender sprachmelodischer Vertonung den herrlichen Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" unter. Nun weiß Verena alles, und nun wendet sich Ekhart mit innigen tröstenden Worten im Melos seines Motivs 14, zu dem das Orchester in ungezwungenem Kontrapunkt das Thema des Gottvertrauens (84) anstimmt, noch einmal zu ihr. So mildert die Sprache der Musik den furchtbaren Ernst der Todesverkündigung, die in seinen Worten liegt, und sein Segen, den er der niederknieenden Verena spendet, während das Horn mild und hoheitsvoll sein Hauptthema (13) unter dem Strahlenkranz einer

flimmernden akkordischen Begleitung erklingen läßt, nimmt dem Gedanken an das Sterben den letzten Stachel. Eine geniale kontrapunktische Vereinigung dreier Themen Ekharts (13, 11 und 14) folgt (Kl.-A. S. 280, Zeile II), wenn er jetzt, wo es ans Scheiden auf ewig geht, der lauschenden Verena von seinem eignen Wesen in wenigen, bedeutenden Worten so viel enthüllt, daß sie den ganzen Trost seines Geleits in dieser entscheidenden Stunde ahnend begreift. Das Motiv ihres kindlichen Vertrauens (86a) dankt ihm inniger, als Worte es vermöchten. Die letzten Schlacken selbstsüchtiger Regungen sind von ihr abgefallen. Stark im Glauben und entschlossen, ihrem Mitleid mit Seelchen auch die erlösende Tat folgen zu lassen, erhebt sich Verena.

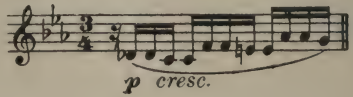
Da krachen Äste im Gebüsch, und vier Burschen stolpern daher (92).



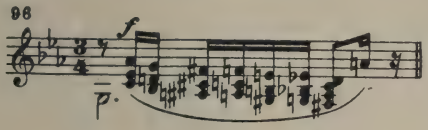

Knorz, ein gräflicher Diener, ist ihr Anführer (93). Sie sollen die Komödianten fangen, namentlich Trutz und den blonden Friedrich (43), tot oder lebendig. Aber feige, wie sie sind, wollen sie jene bei Nacht in der Weidenmühle, ihrem Versteck, ausräuchern und im Feuer



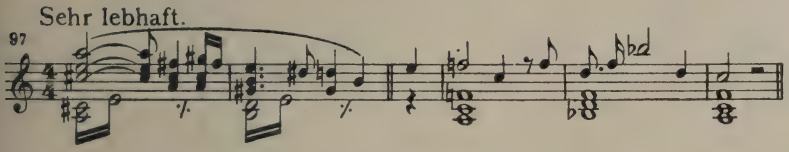

ersticken. Vier Prachtkerle von Memmen (94) sind diese gräflichen Häscher, Knorz macht in seiner Antwort auf Ekharts Frage daraus kein Hehl. Sie haben den Weg nach der Weidenmühle im Waldesdunkel verloren. Verena lauscht seinen Worten mit wachsender Angst (95).



Die Sorge um den Geliebten (34) gibt ihr eine Liſt ein. Ekhart weiſt den Häſchern den Weg; Verena aber widerſpricht und zeigt ihnen eine andere, falſche Richtung. Da wird Knorz mißtrauiſch (96).

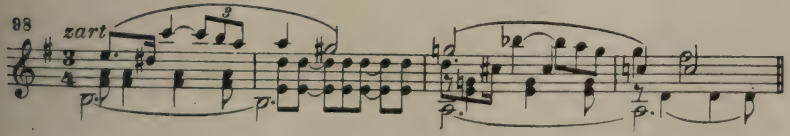



Er fordert einen Schwur von ihr. Umſonſt ſucht ſie auszuweichen (95), dann ſchwört ſie entſchloſſen ihm zu, daß ſie den Anſchlag Knorzens und ſeiner Gefährten keinem Lebenden verraten wolle. Hell und feſt ſetzt ihr Schwurmotiv (97) mit ſeinen Anfangstakten hier ein.



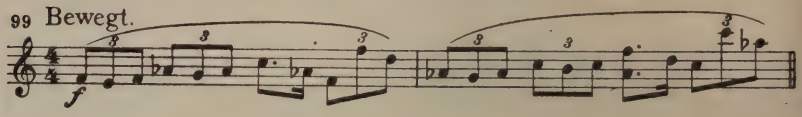

Aber ihre Liſt war umſonſt. Knorz bleibt mißtrauiſch und ſchlägt den ihm vorher von Ekhart gewieſenen Weg ein.

Da wirft ſich Verena in leidenſchaftlicher Erregung an Ekharts Bruſt, ihre Liebe zu ihm (16) und die ſeinige zu ihr (14) fließen in einem feurigen Orcheſterſatz in einander und ſtrömen in dem Dankerguß der ſcheidenden Verena an den väterlichen Freund aus. Er ſoll zur Mutter gehen und ihr melden, alles ſei geſühnt; Verenas Schmerz um die Mutter (22b), ihr Liebesleid (17) und der Vorſehung Gebot (26) haben zuſammengewirkt, um ſie zur ſühnenden Tat reif zu machen. Eine wehmütige Melodie (98) blüht in der Flöte auf, wenn ſie bittet, man ſolle ſie neben ihrem Brüderchen „an der Ecke bei der Mauer, im Schatten der Trauerweide“ begraben.



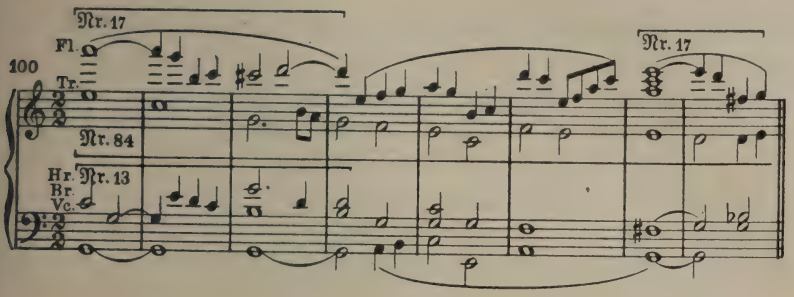
Dann stürzt sie fort, um den Geliebten zu retten und „ihren Kobold zu befreien". Über dem *ff* hervortretenden Motiv des Erlösungssehnens (6) leuchtet Verenas Stimme und damit ihr fester Entschluß zur erlösenden Tat hell auf. Ekhart ruft der Enteilenden nach, ihres Schwurs eingedenk zu sein. Damit fällt der Vorhang.

Ein längeres Orchesterzwischenspiel leitet zur nächsten Szene über. Es begleitet Verena durch Nacht und Wald und läßt uns ihr ins Herz schauen auf diesem ihrem letzten Weg. Das Thema des strahlenden Zaubersteins (9), des äußeren Zeichens ihres einstigen ungetrübten Liebesglücks, eröffnet es. Das Motiv ihrer jagenden Hast (99) löst dieses ab.




Flüchtige Erinnerungen an glückliche Tage (34) voll Jugendlust mischen sich darein. Dann aber besänftigt ihr liebevolles Gedenken an den treuen Ekhart (16) und seine Zärtlichkeit (15) die stürmenden Gedanken der vorwärts Eilenden, und nach flüchtigem erneuten Erklingen des Steinthemas (9) bleibt nur das Motiv der Eile (99) in beharrlicher Wiederkehr am Werk, bis aus einem stürmisch erreichten Fortissimo sich die linde Melodie von Friedrichs Liebeslied (27) loslöst, in deren Anfang als Unterstimme auch sein Liebesmotiv (28) hineinklingt, wie auch der Schluß des Liebeslieds in die Fortsetzung des Liebesmotivs (28a) ausläuft. Hierauf entwickelt sich über dem Motiv der Jugendlust Verenas (34) eine Steigerung, in die aber das englische Horn das Schicksalsmotiv (10) mit düsterer Bestimmtheit wirft und auf deren Höhepunkt im höchsten Fortissimo sodann drei Themen[1]) gleichzeitig einsetzen.

[1]) Im Klaviersatz des Kl.-A. treten die Themen nicht sämtlich deutlich hervor.

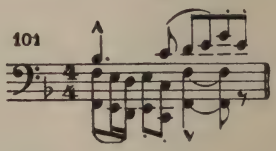



Es sind die Themen von Verenas Gottvertrauen (84, in der Trompete), das Motiv ihrer Liebe zu Friedrich (17, in der Flöte, Klarinette und Hoboe) und Ekharts Hauptthema (13, in den Hörnern und tiefen Streichern). Damit werden die musikalischen Spiegelbilder derjenigen Kräfte in einem Brennpunkt vereinigt, welche in Verenas bisherigem Dasein die treibenden und leitenden waren, und dazu ist hier, unmittelbar vor der Lebensvernichtung der Heldin, der dramatisch gegebene rechte Augenblick. Von nun an leuchtet ihrem Dasein ein anderer Stern noch heller, die Aufgabe nämlich, ihren Kobold zu befreien. Ihre letzten Schritte zu diesem Ziel geleitet nicht mehr der väterliche Freund, sondern ein Höherer, und so löst sich denn aus dem Zusammenklang jener drei Themen das des Gottvertrauens (84) los und entwickelt sich zur vollen Ausdehnung seiner schönen melodischen Linie. Wohl aber vereinigt sich mit ihm (vom 7. Takt ab) noch einmal das Motiv ihrer Liebestreue (17). Ist sie doch im Begriff, mit der entscheidenden Sühnetat zugleich auch höchste Treue dem Geliebten zu bewähren. Denn auch der Rettung seines Lebens dient ihr zwiefacher Opfertod.

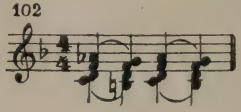
Dem Thema 84 schließt sich, ähnlich wie im Orchestervorspiel dieses Akts, Thema 85 an, hier aber in vergrößerten Notenwerten und mit Ekharts teilnehmendem Motiv 11 als Kontrapunkt. Hinter der abschließenden Wendung (86) meldet sich noch zweimal, jedoch in besänftigter Form, das Motiv der Eile (99). Wir sind mit Verena dicht am Ziel ihrer nächtlichen Wanderung, und der treue alte Ekhart, der sie nun der Hut eines Höheren überlassen mußte, ist ihr mit seinen Gedanken und Wünschen gefolgt. Darauf deutete vorhin sein Motiv 11

und hier noch einmal und zum letztenmal der Anfang seines Hauptthemas (13).

Nun moduliert der Satz über Des dur nach C dur, in welcher Tonart das Steinthema (9) leise sich in Erinnerung bringt. Ihm folgt der wehmütige Ausklang des Vögleinliedes (48c). Noch einmal weicht die Tonart nach Desdur aus, und eine rasche Steigerung führt den Ansatz des glückhaften Motivs der Verena (34) herauf. Wir nähern uns mit ihr mit jedem Schritt ja immer mehr dem Geliebten, und damit steigen auch unwillkürlich die Erinnerungen ihres letzten glücklichen Beisammenseins in ihr und uns auf, worauf die Motive 9 und 48c, sowie 34 deuteten. Nun setzt in unvermitteltem B dur leise in zwei Trompeten das Komödiantenmotiv (37a) ein; Verenas Motiv 34 tritt hinzu. Beide werden von einem neuen Motiv abgelöst:

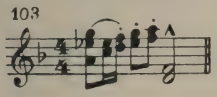



Es deutet auf die Unterhaltung, mit der sich die Freunde in ihrem Versteck die Zeit vertreiben, nämlich auf das Kartenspiel (101). Einstweilen sehen wir sie, wenn der Vorhang aufgeht, beim Essen. Die Bühne zeigt einen notdürftig beleuchteten Scheunenraum der Weidenmühle. Ein dreistimmiges Lied von Saladin und seinen 17 Söhnen (auf die Weise 37b) würzt ihnen das Mahl und zeigt, daß ihnen der Humor noch nicht ausgegangen ist. Nur Friedrich hält sich abseits. Trutzens Frau, Käthe, mit ihren drei Kindern tritt zu ihnen, und die Motive von Trutzens glücklichem Ehestand (41) erscheinen im Orchester. Sie mahnt die Sänger zur Ruhe und setzt noch einen Napf mit Essen auf den Tisch. Mit diesem hat es eine besondere Bewandtnis. Die Speise ist nicht für Trutz und seine Gefährten, sondern — das Orchester sagt es uns mit dem Koboldmotiv (3) — für den Hausgeist bestimmt (102).



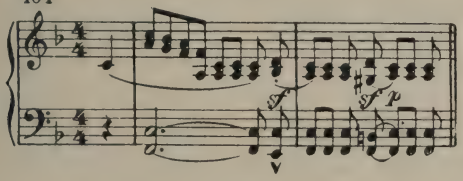
Das Koboldmotiv aber wiederholt sich eindringlich und oft bei Frau Käthes Mahnung, nicht davon zu naschen, sonst gäbe es Streit. Dann verabschiedet sie sich mit den Kindern in gemütvoll neckischer Weise von Trutz (41), und auch der in Schweigen versunkene Friedrich bekommt von ihr sein Teil freundlichen Spottes (103).

103



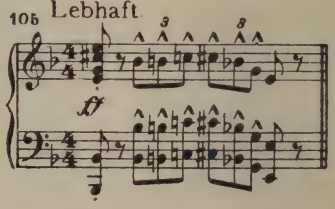
Kaum ist sie hinaus, so greifen die drei zu den Karten, wobei außer dem schon mitgeteilten Motiv 101 auch das Spielmotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 49) auftritt. Im übrigen begleiten die Komödiantenmotive (37a und b) Gespräch und Spiel. Daneben wird Trutzens Anteil am Hin und Her der Rede häufig mit seinem steifnackigen Motiv 36 musikalisch betont. Er hat oft genug Gelegenheit, mit derber Abweisung (36) sich zu äußern, sogleich bei Beginn des Spiels, als Fink Friedrich zum Mitspielen auffordert, und dann namentlich und wiederholt gegenüber dem auf den Napf (102) lüsternen Fink, den auch des Kobolds warnendes Motiv (3) nicht von seiner Naschhaftigkeit abbringt. Er benutzt hierzu die Gelegenheit, sobald jetzt Trutz und Kümmel mit einem artigen Spottlied (104) den verliebten Friedrich zu hänseln beginnen.

104



Fink beteiligt sich zwar mit einem anzüglichen Lied nach der Weise seines hübschen Heliodorthemas (70) selbst daran; das hindert ihn aber nicht, den Napf (102) in Kürze leer zu naschen. Dann geht Trutz vom Spott zu ernsterem Vorhalt über und sein Spottlied 104 dementsprechend in die Molltonart, wenn er Friedel seine Untreue gegen Verena vorwirft, die er über adligen Huldbeweisen (80a/b)

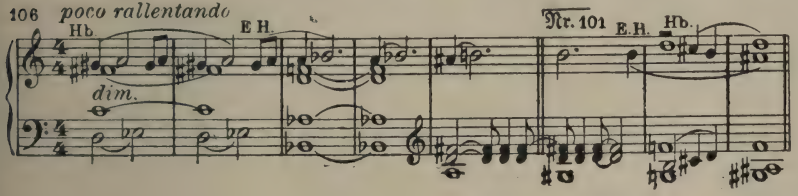
so schnell vergessen habe. Da endlich bricht Friedrich sein Schweigen, und nun läßt Trutz die ganze Fülle seines verächtlichen Spottes auf den „Mosje Frederic", das „flachsfarbene Frieduleinchen" (103 und 60) los. Das Wortgeplänkel wird zum Streit, den Fink noch schürt, während Kümmel Ruhe stiften will. Das Komödiantenmotiv (25) wiederholt sich gereizt in mißtönenden Intervallen. Bei Trutzens Vorwurf, Friedrich habe Verena ins Elend gejagt, erklingt der wehmütige Schluß des Vögleinlieds (48b) in düsterer Färbung, die noch zunimmt, wenn Friedrich höhnisch auf Trutzens Beschützerrolle hinweist. Da gerät der wackere Trutz außer sich.




Sein ehrlicher Zorn (105) hält Friedrich in flammenden Worten seine Erbärmlichkeit vor. Daß er, der Verena auf ihrer angstvollen nächtlichen Flucht (77) beistand, so hämisch verdächtigt wird, bringt den lange aufgespeicherten Groll des Redlichen zum bersten. Unter wütenden Schlägen seines Zornmotivs (105) stürzt er sich auf Friedrich (35, in Moll).

In diesem Augenblick öffnet Verena atemlos die Tür. Eingedenk ihres Schwurs, keinem Lebenden Knorzens Anschlag zu verraten, sinkt sie vor dem Marienbild zur Seite auf die Knie und ruft der Heiligen zu, was von den Häschern des Grafen der Scheune und ihren Insassen droht. Hier erweist ihr Schwurmotiv (97) seine ganze fortreißende melodische Kraft. Jedoch, noch ehe sie zu Ende, erfüllt schon Qualm den Raum, helle Flammen schlagen auf, und das Gebälk sinkt krachend zusammen. Dahinter wird, je mehr die Flammen erlöschen und der Rauch sich verzieht, eine friedliche weite Mondlandschaft sichtbar. Friedrich hat Verena mit sich ins Freie gerissen; Kümmel und Fink fliehen, Trutz aber verfolgt Knorz' Gesellen. Die Triolen seines Zornmotivs (105) rollen erregt hin und wieder. Auf Knorz selbst

wirft sich nun Friedrich. Knorz zieht sein Messer. Da stürzt sich Verena dazwischen und schützt den Geliebten mit dem eignen Leibe. Das Motiv ihres Liebesglückes (34) geht aber in heftiger Steigerung sogleich in den schneidenden Wehlaut ihrer schmerzlichen Klage (19a) über. Gleichzeitig dringt ihr Knorzens Messer in die Brust. Ihr schmerzlicher Aufschrei wird von den miteinander erklingenden Motiven ihres Wehs (23c) und des Kobolds (6) getragen, dessen Erlösungssehnen nun seine Erfüllung gefunden hat. In Friedrichs Armen sinkt sie zusammen. Bange Klage ertönt im englischen Horn (76), zart schließt sich in der Klarinette das Thema ihres treu gehaltenen Schwurs (97) an. Trotz ihm ist ihr die Rettung des Geliebten gelungen. Friedrich bemüht sich schmerzüberwältigt um die Todwunde, deren Klagemotiv (87) in erschütternder Ausdruckskraft Friedrichs verzweifelte Worte trägt, die er zu der Sterbenden spricht und in denen er seine Ohnmacht gegen des Schicksals Walten (26) beklagt und sich die Schuld an ihrem Tode beimißt (Nr. 106). Doch weisen Hoboe und englisch Horn mit dem Ansatz von Seelchens Klagemotiv (7, 106) auf die tiefere Ursache ihres Sterbens hin, und dieses Motiv erweitert sich alsbald noch zum Schicksalsmotiv (10, 106). Zu seinen Klängen ver-




weist ihm Verena mit ihres Atems letzter Kraft seine Selbstvorwürfe. Ihres Liebesglücks Wonne umstrahlt noch einmal die Züge der Sterbenden: aus glücklicheren Tagen klingen das Motiv von Friedrichs Liebe (28), das Vögleinlied (48) und ihr neckisches Motiv (30) herüber. Dann trübt die Vorstellung von der Gewissensnot der Mutter (24) und ihrer eignen Seelenqual (87 und 90) flüchtig ihren Sinn. Sie weist sie von sich ab und gibt sich beseligenden Erinnerungen hin: ihrer Liebe zu Friedrich (17), seinem holden Lied (27), ihrer süßen Liebeständelei (33) und ihrem Spiel mit seinen Locken (32), deren eine sie ihn auf ihre wunde Brust legen heißt, gelten ihre schwindenden

Gedanken, in die des Schicksals pochender Rhythmus leise hineinklingt. Mit Friedels Namen auf den Lippen stirbt sie, und Seelchens Stimme aus der Höhe dankt ihr für ihren Erlösertod, während im Orchester die aufwärts schwebenden Akkorde (1), wie zu Beginn des ganzen Werks, nun aber mit Harfengängen verbrämt, einsetzen. Der dreistimmige Chor der Kobolde preist Seelchens Erlösung und Glück; im Orchester erklingt dazu das Kindermotiv der Kobolde (2).

Ein Tautropfen, glänzend wie jener Zauberstein (9) fällt aus der Höhe herab auf Verenas Stirn, ein Geschenk Seelchens, das der Toten niemand mehr rauben wird. Das hüpfende Motiv der Kobolde (2), nur einmal noch durch eine schmerzliche Betonung unterbrochen, führt das Werk zu Ende.

# Bruder Lustig

## IV

# Bruder Lustig

In drei Akten[1])

(„Carl Friedrich Glasenapp in unwandelbar treuer Gesinnung zugeeignet.")

## Die Grundzüge der dramatischen Handlung

„Selig sind, die reinen Herzens, und ihrer wird das Himmelreich!" Diese Botschaft aus Engelsmund erklingt am Schlusse des zweiten Akts, und sie bildet den Grundstein, auf dem die Handlung des Werks aufgebaut ist. Aber auch reine Herzen bleiben nicht frei von Fehl. Denn

„Tief vergraben, unbewußt
Nach Ungekanntem und Geheimem
Wohnt in unser aller Brust
Ein Sehnen, dort sich hinzuträumen.
Des Tages Rätsel, dunkles Irren,
Die Zauber der Nächte hell entwirren.
Heil dem, der den Zauber zähmt!
Heil auch, wen solch' Sehnen grämt!
Frevler, wer der Nacht wohl frönt,
Am Tag verleugnend sie verhöhnt."

[1]) Klavierauszug bei Max Brockhaus, Leipzig (1905).

In dieſen Worten ſpricht der Kaiſer Otto am Schluß des Werks in knappſter Form die Grundgedanken der geſamten Handlung aus, und des Volkes Stimme fügt ſogleich die Löſung der dramatiſchen Spannung hinzu:

„Sühne ſei die lautre Liebe,
Die hinfort kein Nebel trübe!"

Aber ehe alles zu dieſem guten Ende gelangt, läßt uns der Dichter des „Tages Rätſel" und „dunkles Irren" im Schickſal der beiden Träger der Handlung, Heinrichs und Walburgs, in packender Geſtaltung miterleben.

Zur Zeit des Kaiſers Otto mit dem Bart, im zehnten Jahrhundert, ſpielt die Handlung. Am Hofe des Kaiſers zu Bamberg lebt Heinrich von Kempten. Doch kennt man ihn dort nur unter dem Namen „Bruder Luſtig". So pflegt ihn der Kaiſer zu nennen, der ſich gern an ſeinem heiteren friſchen Weſen erfreut. Heinrich aber iſt mehr als ein bloßer Bruder Luſtig; in ſeiner aufrechten wahrhaften Art haßt er Unrecht und Lüge gleichermaßen, und ſo ſchlägt er, raſch im Entſchluß, wie er iſt, eines Tages den kaiſerlichen Truchſeß, da er ihn einen edel geborenen Knaben allzu hart züchtigen ſieht, mit einem Fauſtſchlag zu Tode. Da wendet ſich des Kaiſers Zorn auf ihn; er aber packt flugs des Kaiſers geheiligte Perſon ſelbſt beim wallenden Bart, erwehrt ſich des andrängenden Gefolges mit dem Meſſer in der freien Hand und ſchützt ſich vor der Überzahl mit der Drohung, ſein Meſſer ſonſt auf den Kaiſer zu zücken. Notgedrungen verſpricht ihm des Kaiſers Majeſtät freien Abzug, doch des beleidigten Herrſchers raſender Zorn gewährt ihm nur für eine einzige Stunde Freiheit und Vorſprung. Dann ſetzen ihm des Kaiſers Häſcher nach.

Auf der Flucht erreicht Heinrich jene kleine fränkiſche Stadt, wo der Dichter unſere Handlung ſpielen läßt, und wir erleben in der erſten Szene, wie Heinrich mit Hilfe ſeiner Jugendgefährtin Walburg in der Verkleidung eines alten Weibes die Verfolger glücklich täuſcht. Hierher in dieſes Städtchen hat es den Flüchtigen gezogen; aber nicht Walburg iſt diejenige geweſen, zu der es ihn trieb. Der Zufall nur hat ſeine Schritte zu ihr gelenkt, liegt doch das Haus ihrer Mutter zunächſt dem Stadttor, durch das der Verfolgte die Stadt betritt.

Wohl lebt in seinem Herzen das sichere Gefühl unbegrenzten Vertrauens auf Walburgs kluge und verschwiegene Hilfsbereitschaft. Daß er selbst aber in Walburgs Herzen thront, seit sie zur Jungfrau erwuchs, ahnt der Recke nicht; er gewahrt auch nicht, wie schmerzlich es sie berührt, daß, kaum die Gefahr überstanden ist, sein erstes und dringendes Fragen ihrer Freundin Rüle gilt, und er bleibt selbst dann noch gegen den ungehobenen, mit scheuer Keuschheit verborgenen Liebesschatz in Walburgs Herzen blind, als Walburg, nach geheimnisvoller Schicksalsfügung, schließlich einem andern die Hand zum Ehebunde reicht. So sehr blendet ihn seine eigne Neigung zu Rüle. Diese ist ihm zwar seither nicht ebenso zugetan gewesen, wie er ihr; aber sie nimmt seine Werbung mit Freuden an, und so sind Heinrich und Rüle als verlobtes Paar Gäste bei der Hochzeitfeier Walburgs und Konrads.

Das Geheimnis jener Schicksalsfügung, die Walburg mit Konrad zusammenführt, läßt uns der Dichter im ersten Akt erleben. Es ist der Zauber der Andreasnacht. Halb unwillig, aber doch auch wieder außerstande, der zehrenden Ungewißheit ihres ohne Erwiderung liebenden Herzens anders ein Ende zu machen, hat Walburg am Abend der Andreasnacht dem Drängen Rüles und der übrigen Mädchen nachgegeben und ist mit ihnen „losen" gegangen, zur Hexe Urme, um dort den Andreasnachtzauber zu befragen, auf daß ihnen der zukünftige Gatte in Person sich zeige. Walburg müßte nicht das ebenso lebhaft empfindende wie mutig entschlossene Weib sein, als das wir sie gleich in der ersten Szene bei Heinrichs Errettung kennen lernten, wenn sie nicht diesen, durch alten Volksbrauch gewiesenen Weg hätte schließlich doch beschreiten sollen. Die damit verbundene Gefahr — auf Zauberei stand schwere Strafe — schreckt sie nicht, wohl aber muß sie erst die eigne, gegen alle Heimlichkeit sich auflehnende Wahrhaftigkeit überwinden. Zwar verschmäht sie, und gleich ihr auch der ebenso wahrhaftige Heinrich, wie wir sahen, eine kluge List zu rechter Zeit nicht, wenn es gilt, im Bewußtsein der eignen guten Sache einen einzelnen gegen eine Überzahl zu schützen. Die Anrufung des Andreasnachtzaubers in abgeschiedener Hexenküche empfindet sie aber als Unrecht. Anders Rüle! Diese brennt schon aus Neugier und Lust am geheimnisvoll Absonderlichen auf das Losengehen und stiftet die andern Mädchen dazu an. So macht sie auch Walburgs Widerstand gar

geſchickt dadurch wankend, daß ſie ihr beweglich das Beiſpiel eines Mädchens vorführt, das unglücklich liebt und ſeine letzte Hoffnung auf die Andreasnachtoffenbarung ſetzen muß, ehe ſie etwa einem Ungeliebten die Hand reicht. Das iſt ja Walburgs eigenes Schickſal, und Rüles Worte bleiben nicht ohne tiefen Eindruck auf ſie. Der frühe Abend des letzten Novembertages umfängt ſie weich mit ſeinem ruhigen Schneeflockenfall und hüllt ihre letzten Bedenken ein wie die herabſinkende Andreasnacht ihr waches Gewiſſen.

Rüle wird das Opfer eines Hexentrugs: ihr erſcheint, nicht als geheimnisvoller Schatten, ſondern leibhaftig Heinrich ſo, wie er es mit der Hexe Urme abgemacht, im Fenſter des Hexenturms, aber zu ihrer ſichtlichen Überraſchung. Denn ihre Gedanken weilten weder in dieſer Stunde noch ſeit Jahren überhaupt bei Heinrich. Für Walburg aber läßt die Urme die Künſte einer echten Geiſterbeſchwörung ſpielen, und in der Tat, es hebt ſich aus dem grünlichen Dampf der Hexenküche eine blaſſe dunkle Geſtalt ab. Nicht Heinrich, dem heimlich Geliebten, gleicht ſie; fremd iſt ihr der Mann, deſſen ſchattenhafte Erſcheinung ihr gegenüber am gedeckten Tiſch Platz nimmt und ſein Meſſer zum Mahle zieht. Dieſes Meſſer aber, „das ſpitze Stück", bleibt auf dem Tiſch liegen, als die Urme ängſtlich ihr Hexenfeuer anbläſt und mit der hell auflodernden Flamme die Erſcheinung jäh verſchwindet. Und das gleiche Meſſer iſt es, das ſpäter die Ehe Konrads und Walburgs, kaum daß ſie geſchloſſen, zerſchneidet. Die Hexe hatte es der ohnmächtig zuſammengeſunkenen Walburg in der Andreasnacht zugeſteckt und Walburg es ſeither ſcheu auf dem Grund ihrer Truhe verwahrt. Aber es mahnt ſie wie ein ſpitzer Stachel in ihrem Gewiſſen dauernd an die Ereigniſſe jener Nacht, deren Prophezeiung ſich überdies bald erfüllen ſoll.

Eines Tages hat man ihr nämlich einen Fremden, den mit dem Pferd auf nächtlichem Ritt geſtürzten Konrad, ins Haus getragen. Es iſt der, deſſen ſchattenhaftes Bild die Andreasnacht ihr wies. Ihre Pflege hat ihn geheilt, ihr Blick aber ſeinem Herzen eine neue Wunde geſchlagen. Er iſt in Liebe zu ihr entbrannt, und ſie hat ſich ſeiner Werbung nicht verſagt. Weiß ſie doch ſeit der Andreasnacht, daß Heinrich ihr vom Schickſal nicht beſtimmt iſt und ſteht ſie doch überdies nun, nach dem Tode ihrer kränklichen alten Mutter, allein auf der

Welt. So alſo iſt der Zauber der Andreasnacht wirkſam geworden, und nun hat auch der Kirche Segen den mit Hexenzauber eingeleiteten Bund geweiht. Tanz und Spiel der Hochzeitfeier ſind verrauſcht, die Hochzeitgäſte haben das junge Paar allein gelaſſen. Walburg, die Wahrhaftige, kann dem Gatten weder die Liebe vortäuſchen, um die er mit männlichem Ernſt und doch zart wirbt, noch macht ihr ſeine Warnung, daß ſeine Geduld gegenüber ihrer ſich gleichbleibenden bloßen Freundlichkeit ſich erſchöpfen könne, den erhofften Eindruck. Nun er ihr, einlenkend, bei dieſem erſten Alleinſein als Vermählte eine Roſe ſchneiden will, vermißt er ſein Meſſer, das ihm jüngſt auf ihm rätſelhafte Weiſe verloren ging. In Walburgs Herzen regt ſich der mahnende Stachel. Sie entzieht ſich ſeiner Liebkoſung, und ihre innere Unruhe treibt ſie nach ihrer Truhe hin, die das Meſſer birgt. Drum ſucht ſie Konrad unter Vorwänden aus dem Zimmer zu entfernen. Aber dieſer kehrt, mißtrauiſch geworden, unvermutet zurück und betrifft ſie über der Truhe. Unaufhaltſam geht nun das Schickſal ſeinen Weg, und Walburg ſelbſt, die angeſichts des Unvermeidlichen wie von einem Banne befreit aufatmet, treibt den Ahnungsloſen unter krampfhaft wildem Lachen an, ſein Meſſer in der Truhe zu ſuchen. Ihre ſelbſtvergeſſene Wahrhaftigkeit nennt ihn offen einen Behexten, der es in der Verzauberung der Andreasnacht verloren habe. Nur allmählich begreift Konrad den Zuſammenhang. Dann aber raſt ſein Jähzorn empor, und Walburg ruft vor ihm gellend um Hilfe. Unter den Herbeieilenden ſind auch Heinrich und Rüle. Rüle ſcheut ſich in ihrer Unwahrhaftigkeit nicht, ſich über die „Zauberin“ Walburg zu entrüſten. Sie, die der gleichen Zaubernacht gefrönt, verleugnet und verhöhnt noch obendrein die Genoſſin. Walburg aber erwartet nach ihrem offenen Bekenntnis wortlos ihr Schickſal.

Rüles Verhalten öffnet Heinrich endlich die Augen. Er entlarvt ſeine Braut vor aller Ohren als Mitſchuldige Walburgs und dreifach Schuldige, da ſie jene erſt anſtiftete und nun Verachtung für ihr Tun heuchelt. Dann entreißt er Walburg dem rohen Griffe Konrads, ſtreckt ihn mit einem Schlag zu Boden und flieht, Walburg mit ſich fortziehend, davon.

In einer Kapelle finden ſie Schutz. Umſonſt droht vor der verſchloſſenen Kapellentür das Volk, umſonſt belegt ein ſcheinheiliger

Pfaffe das „ehebrecheriſche“ Paar und die von ihm entweihte Kapelle mit dem Fluch der Kirche. Walburg vernimmt es kaum. Zuſammengekauert liegt ſie erſchöpft auf den Stufen des Altars. Heinrich aber lehnt alles Verhandeln mit jenen draußen ab, ſtolz und ſtark im Bewußtſein ſeiner guten Tat und ſeines reinen Gewiſſens. Und doch dröhnt ihm in ſeiner kindergläubigen Frömmigkeit der Prieſterfluch furchtbar im Ohre nach, bis dann ſein geſunder Menſchenverſtand ihn ſeine Kaltblütigkeit wiederfinden läßt. Ein langer Blick auf Walburg aber läßt es nun licht und hell in ſeiner Seele werden. Wie Schuppen fällt es ihm von den Augen; er ſieht zum erſtenmal ins Herz der im Halbſchlummer vor ihm Liegenden und wird des verborgenen Schatzes ihrer Liebe zu ihm gewahr, die ihr einſt die Kraft und den Mut gab, ſeine Retterin vor des Kaiſers Häſchern und ſpäter vor des Kaiſers Herold zu werden, jener Liebe, deren bange Ungewißheit aber die Armſte auch in der Andreasnacht zur Urme trieb. Nun wird ihm auch klar, wie ſeines eigenen Herzens Sehnen gleichfalls in der Irre ging, jetzt aber heimfand und ihn nun Walburg zu Füßen ziehen möchte, auf daß er ihre Verzeihung erflehe. Doch hier zwiſchen den Kirchenmauern wendet ſich ſein frommer Sinn zuvörderſt an die Himmliſchen und Heiligen um ihren Beiſtand und um ein Zeugnis für ihrer beider Unſchuld. Aber ſtumm ſchaut die Jungfrau Maria mit dem Jeſuskind aus dem Altarbild herab. Die Abenddämmerung webt ihre Schatten um die entſchlummernden beiden reinen Menſchenkinder, in deren Traum die Engelsbotſchaft von der Seligkeit des reinen Herzens hineintönt, während die Geſtalten der Heiligen ſich zu beleben ſcheinen und die Jungfrau wie auf Wolken abwärts ſchwebend über die Träumenden ſich neigt. Das iſt das tiefergreifende, dem Alltag gänzlich entrückende Schlußbild des zweiten Akts.

Nicht lange jedoch kann die Welt draußen Heinrichs und ſeines unerſchrockenen Mutes entraten. Das Oberhaupt und die Väter der guten Stadt ſind in arger Verlegenheit. So keck der Bürgermeiſter auch das Wort zu führen verſteht, ſo liſtig er auch dem Herold des Kaiſers, der die Auslieferung des Bruders Luſtig forderte und gleichzeitig die Stadt um den überfälligen Zehnten mahnte, mit geheimem Anſchlag begegnet war, jetzt, wo man in aller Morgenfrühe den kaiſerlichen Herrn ſelbſt zur Verhandlung Auge in Auge am Stadttor er-

wartet und beſchloſſen hat, ſich dabei ſeiner geheiligten Perſon dreiſt zu bemächtigen, jetzt fehlt es an dem Arm, der den Kaiſer zu packen ſich unterfängt. Nur einem traut man das zu, und das iſt Heinrich. Der iſt zur Hand (die Kapelle liegt vor dem gleichen Stadttor) und geht ſcheinbar auf den heimtückiſchen Plan ein. Er vereitelt ihn aber, indem er die ſtädtiſchen Knechte, die ſich unter ſeiner Führung auf den Kaiſer ſtürzen ſollen, verjagt und den Herrſcher befreit. Verhüllten Hauptes tritt er ſodann vor den Fürſten, deſſen Dankbarkeit ihm die Gewährung dreier Wünſche verheißt. Er bittet um Schonung für die Stadt, um gnädiges Gericht und daß der Kaiſer ſeines Retters gedenken möge. Nun erſt zeigt er ſein Antlitz dem Kaiſer, und dieſer überwindet den noch einmal aufflammenden Groll auf den kecken Bruder Luſtig und verzeiht ihm. Er läßt es auch gegenüber den verräteriſchen Stadtvätern und Bürgern, getreu ſeiner Zuſage an Heinrich, bei einer bloßen, aber ernſten Drohung bewenden.

Dann aber fordert Konrad des Kaiſers Richterſpruch. Er klagt wider Walburg und Heinrich und bezichtigt ſie der Buhlerei und Kirchenſchändung, Walburg obendrein der Zauberei. Walburgs unſchuldsvolle Erſcheinung und ihr freimütiges Geſtändnis entwaffnen ſeine Anklage, und als Hauptſchuldige beſteigt die Hexe Urme den verdienten Scheiterhaufen. Aber vorher muß der allgewaltige Kaiſer ſich von ihr an Zeiten erinnern laſſen, wo auch er, in den Krallen der Eiferſucht, ſich der Hilfe der Hexe und verpönter Zauberei bedient hat. Kirche und Krone beſtehen ſchlecht vor dem Volksgericht dieſes Tages, denn auch des Prieſters Vergangenheit macht ihn zum Zeugen wider Walburg und Heinrich unwürdig. Die Hexe freilich, unausrottbar, wie der Hang des Menſchenherzens zum „Ungekannten und Geheimen", triumphiert: als Krähe entfliegt ſie dem lodernden Feuer. Den Richterſpruch legt der Kaiſer nun in freiem Entſchluß in des Volkes Hand, und die Stimme des Volkes ſpricht Walburg und Heinrich einmütig frei von Schuld und Fehl. Der Spruch des Volkes löſt auch den Ehebund Walburgs und Konrads, da Satans Hand ihn geſtiftet hat. Konrad tritt ſchmerzbewegt zur Seite, indem er Walburg auf ihr Bitten verzeiht, und nun endlich gibt ſich auch Walburg der frohen Stimmung hin, die ein übermütiger, derber Bruder Luſtig-Streich Heinrichs hervorruft: als heitere Strafe für die ſchuldige Stadt heißt

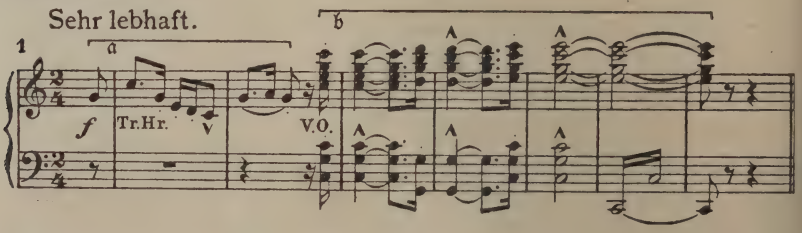
er nämlich die kaiſerlichen Soldaten ſich die ledigen Weiber und Mädchen der Stadt in luſtigem Sturm erobern. Indes wirbt Heinrich eindringlich und zart um Walburg weiter. Sie entſagt dem Vorſatz, im Kloſter ihre Schuld zu büßen, und reicht ihm beglückt ihre Hand. Zwei reine Herzen haben ſo durch Tages Rätſel und dunkles Irren hindurch und entſühnt durch lautre Liebe den Weg zu einander gefunden.

Friede und Freude ziehen gleichzeitig auch wieder in der Stadt ein, und zum Zeichen des ſchwingt der Kaiſer ſeine Streitaxt in den Stamm einer ſtarken Eiche. Dort ſoll ſie als Wahrzeichen allen Trug und alle Friedensſtörung in Zukunft fernhalten. Alle ſchwören mit ihm und vereinigen ſich, den Kaiſer umdrängend, zu jubelndem Zug, der den Herrſcher in die Stadt geleitet.

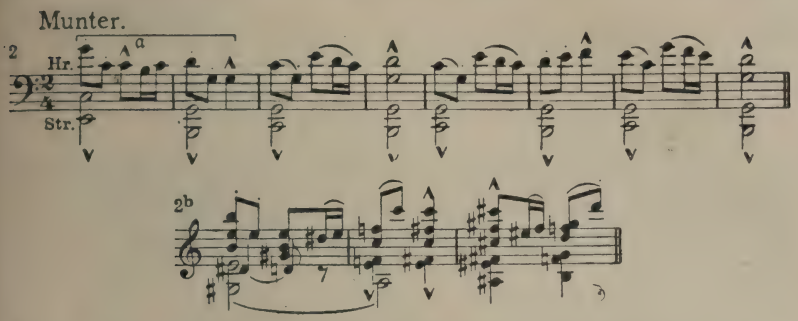
## Die Muſik

### Ouvertüre

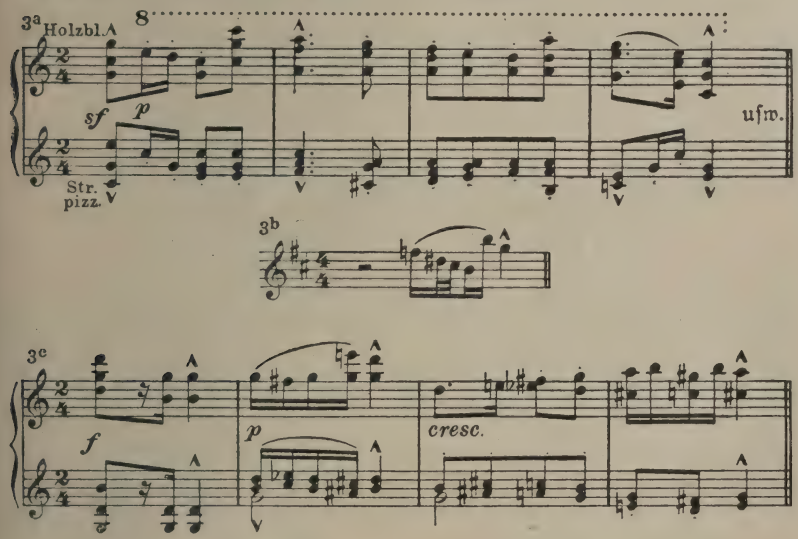
Das ritterliche Thema Heinrichs eröffnet die Ouvertüre in ſtählernem C dur.




Trompeten und Hörner uniſono bringen die einleitende Fanfare, das volle Orcheſter antwortet ihnen wie mit jubelnder Zuſtimmung. Das Thema wiederholt ſich ſogleich in E moll, und dann moduliert der erſte Teil in einer Reihe von Nachahmungen nach der Haupttonart zurück, in welcher nun das volle Orcheſter *ff* das ganze Thema abſchließend wiederholt, aber mit einer Schlußwendung nach E dur. Nach einer Generalpauſe ſetzt im Horn jenes muntere Thema ein, das uns den Helden in einer andern Seite ſeines Weſens treffend ſchildert, nämlich in derjenigen, welche ihm den Beinamen „Bruder Luſtig“ (2) verſchafft hat.



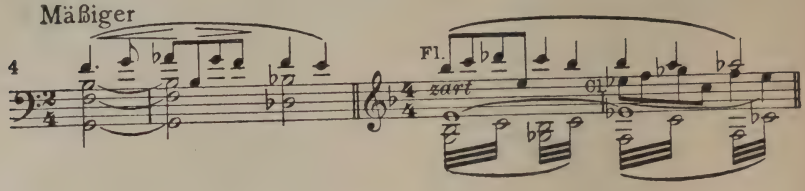

Es wird ſogleich ſcherzando in A moll wiederholt, findet ſich aber raſch in das heitere C dur zurück und wird dann von einem Thema voll friſcher Unbekümmertheit (3) abgelöſt.



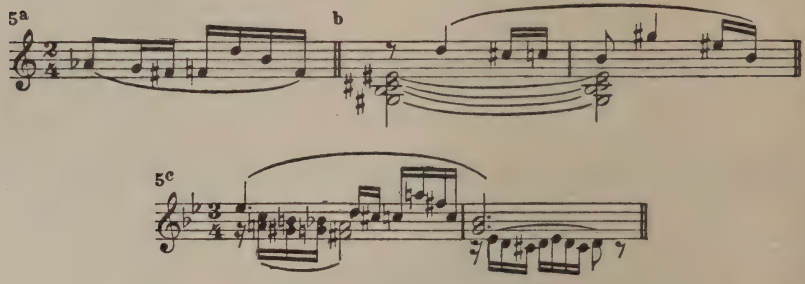

Dieſes entwickelt ſich zunächſt in den Holzbläſern, wird dann in einem glänzenden Fortiſſimo des ganzen Orcheſters über kraftvollen Baßfiguren wiederholt und mündet ſchließlich in das ritterliche Hauptthema (1). Damit iſt der erſte Teil der Ouvertüre, der dem Helden der Handlung gilt, abgeſchloſſen.

Eine ſehnſüchtige Melodie der Kniegeigen löſt ſich aus dem Schlußakkord dieſes erſten Teils los und führt zu einem neuen Abſchnitt.

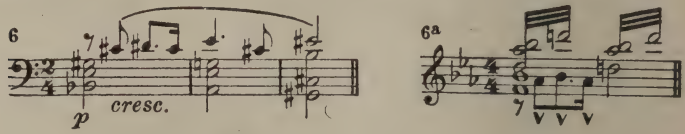
Er ist der weiblichen Heldin gewidmet. Walburgs Glückverlangen (4) spricht zu uns.



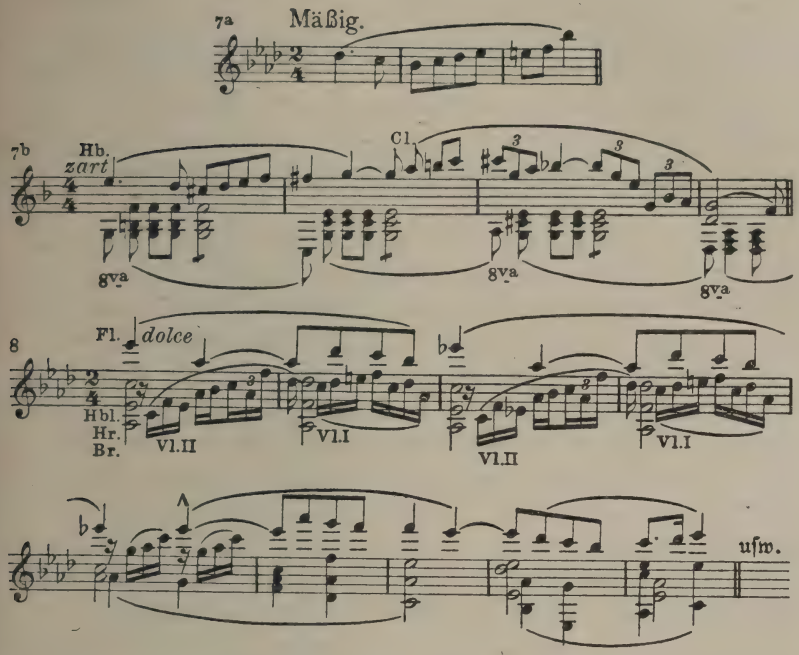

In der Oberstimme steuert gleichzeitig erst die Klarinette, dann die Flöte das schmerzbewegte Motiv 5 („Bangen und Hoffen") in der Form a bei.



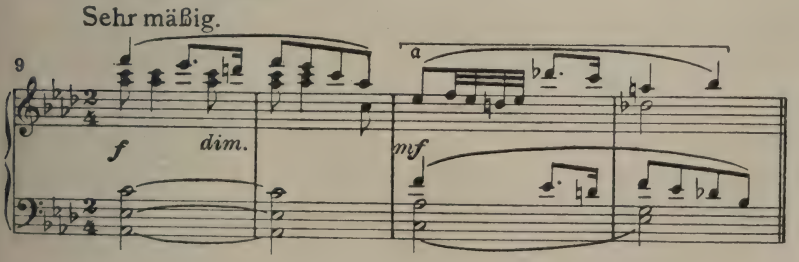

Die kleine Flöte mit der großen und dann mit der Hoboe antwortet der schmerzlichen Sehnsucht mit den Motiven Heinrichs 2a und 3a in gleichgültiger Unbekümmertheit; in ihrem beschleunigten Zeitmaß und der alterierten Harmonisation erhalten beide Motive etwas spöttisch Affendes. Wie eine bange Frage schließt sich Motiv 6 an.




Die Antwort, die Motiv 5 in der Form b gibt, enthält nichts Tröstliches. Dann leitet die fügsame melodische Linie des Motivs 7 zu einem Thema über, das das Bild Walburgs in glücklichster Weise ergänzt. Es ist das Thema ihrer Herzensreinheit (8).

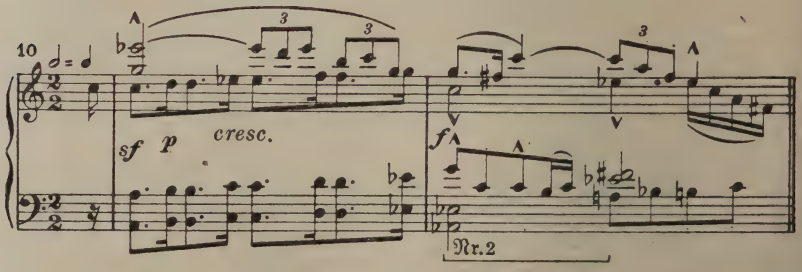



Die Flöte ſtimmt es hier in ſeiner milden durchſichtigen Schönheit über zartem Streichergerank an. Die erſten Geigen nehmen es auf und verknüpfen es bedeutungsvoll mit der ſchwermütigen Figur 5b, ſchließen dieſe aber mit einem hoffnungsfreudigen Motiv ab, deſſen ſchwärmeriſcher Doppelſchlag (9a) auf die rückhaltloſe, durch keine Enttäuſchung ganz zu zerſtörende Liebe hindeutet, die in Walburgs Herzen für Heinrich glüht und deren Thema (9) nun in voller Wärme in den Geigen erklingt.



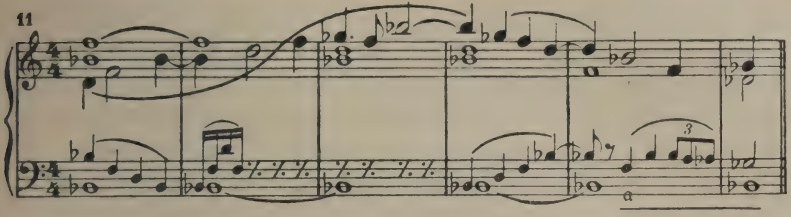
Es wird voll Hingebung und allmählich ſich immer leidenſchaftlicher ſteigernd von den Geigen, Bratſchen, Kniegeigen und dem Horn wechſelweiſe vorgetragen, bis der Doppelſchlagteil 9a eine Entſpannung herbeiführt und die ſehnſüchtige Klage des Motivs 4 in ergreifendem, zartem Wechſelgeſang zwiſchen Kniegeige und erſter Geige die hoffnungsleere Stimmung wie zu Beginn dieſes Abſchnitts wieder herſtellt.

Der nun folgende dritte Abſchnitt bringt den Durchführungsteil, den die Bratſchen und Kniegeigen mit dem Bruder Luſtig-Motiv in verkleinerten Notenwerten eröffnen, während in den Geigen eine ausdrucksvolle Oberſtimme anhebt, die in chromatiſch ſinkenden Akkorden (vgl. auch Beiſpiel 22) verebbt, welchen in den tiefen Streichern dann die Motive Walburgs 9a, 4 und 5 unterlegt werden. Auch der Quartquintenſchritt des Motivs der Herzenswirrnis (39) läßt ſich hier ſchon zweimal vernehmen, und die Hörner ſetzen wiederholt das Motiv der bangen Frage ähnlich der Form 6a an. So bereitet ſich die muſikaliſche Ausmalung jenes „dunklen Irrens“ mehr und mehr vor, das die Fäden von Heinrichs und Walburgs Schickſal verwirrt. Auch Heinrichs Themen werden in entſprechender harmoniſcher Färbung in den Fluß der Durchführung hineingezogen, ſo die Themen 1, 3 und 2. Dazu treten zwei neue Motive, einmal das unruhig drängende von Heinrichs Tatenluſt (10), eine Fortführung ſeines ritterlichen Themas (1b).




Und dann der weitgeſchwungene melodiſche Bogen des Themas 11, dem wir erſt im dritten Akt wieder begegnen (Kl.-A. S. 212[1]) und 252).

[1]) Im Klavierſatz iſt dort das Thema nicht voll erkennbar.




Dort malt es die unwiderſtehliche Art Heinrichs, deſſen Bitten weder der Kaiſer noch Walburg ſich zu entziehen vermag. So ſchlingt es auch hier in der Ouvertüre durch das vielgeſtaltige motiviſche Leben des muſikaliſchen Satzes ſein einigendes Band, und wiederholt tritt noch die im Notenbeiſpiel (bei a) mit aufgeführte eindringliche muſikaliſche Gebärde des Horns und der Kniegeigen hinzu. Schließlich durchdringt das Schmerzmotiv Walburgs (5) den Fluß der Motive Heinrichs, und ihm entgegnet das ritterliche Thema Heinrichs (1). Mit erhöhter Spannkraft — der Quintenſchritt am Schluß von Teil a iſt zur None geſteigert — und gefolgt von den entſchiedenen Rhythmen ſeines Motivs 10 pflanzt es ſich gleichſam ſchützend auf vor Walburgs Unſchuld, deren Thema (8) dem nun beginnenden vierten Abſchnitt der Ouvertüre das Gepräge gibt.

Zu ſeinem Einſatz aber und damit aus der Kraft zur Weichheit wie auch aus dem Gewirre rätſelvoller Herzensdrangſal zur Erkenntnis leitet eine Geſangsſtelle der Kniegeigen, die Einhalt gebietet und zur Beſinnung und Einkehr mahnt. Nun entfaltet das Thema von Walburgs Herzensreinheit (8) alle ſeine Schönheit und Süße in den Geigen über einer farbenſatten Begleitung durch Holzbläſer, Streicher und Harfe, und nach dreifach geſtufter Steigerung antwortet dann in enger kontrapunktiſcher Verknüpfung Heinrichs Hauptthema (1) ihrem Liebesthema (9). Noch aber iſt der Höhepunkt im Fluſſe der Themen nicht erreicht. Die weitere Steigerung bedient ſich nun des Motivs der bangen Frage (6), aber in einer ſcharfgeprägten, den Trompeten anvertrauten Form (6a), in der ſich die ſchmiegſame Schüchternheit des Weibes in die entſchiedene, ja übermütige (vgl. die übermäßige Quarte) Bejahung von ſeiten des Mannes verwandelt hat. Und doch, Walburgs Glückverlangen, deſſen Motiv (4) auf dem Gipfelpunkt dieſer Steigerung im leidenſchaftlichſten Fortiſſimo zwiſchen

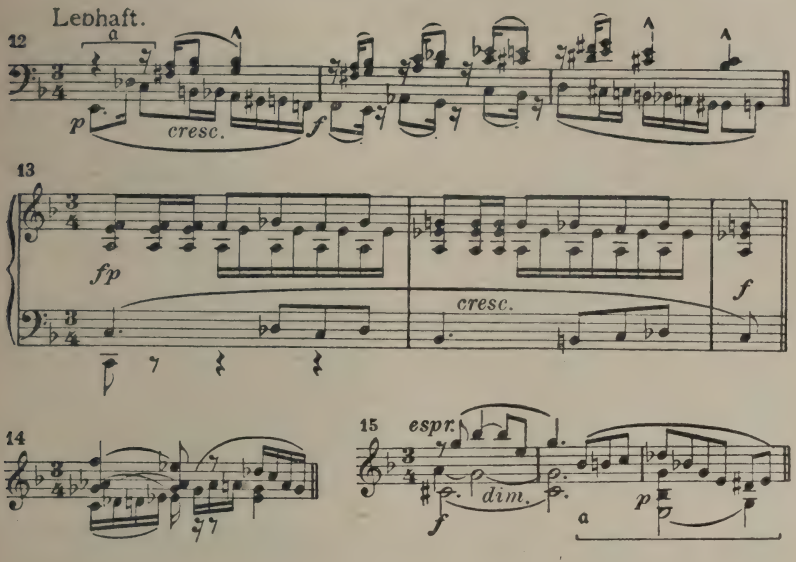
den Streichern und den Bläſern hin und her ſchwingt, enthält noch immer den ſchmerzlichen Unterton des Motivs 5. Noch einmal folgt ihm in drängenden Wiederholungen Motiv 6a im Horn, die Holzbläſer nehmen es in höherer Lage auf, ſchließlich bricht es in ſtark vergrößerten Notenwerten im *fff* plötzlich ab, und in jäher Entſpannung ſetzt *p* der muntere $^2/_4$-Takt des Bruder Luſtig-Themas (2) in den Hörnern und im Glockenſpiel ein und mit ihm ein längerer Orgelpunkt auf G.

Damit iſt der Schlußteil der Ouvertüre erreicht. Heinrichs ſonnige Art verjagt alle Wolken. „Heil dem, der den Zauber zähmt!" In munterer Steigerung des Themas 2 über flinken begleitenden Terzengängen wird der Fortiſſimoeinſatz des Themas von Heinrichs furchtloſer Unbekümmertheit (3) erreicht; ſein ritterliches Thema (1) ſchließt ſich an, und das jubelnd im vollen Orcheſterglanz durchgeführte Bruder Luſtig-Motiv (2a) ſcheint mit ſeinen Quintenſchlägen auf Tonika und Dominante dem Schluſſe zueilen zu wollen. Doch eine unerwartete Ausweichung hemmt die fröhliche Eile und führt zu einem kurzen Moderato. Flöte und Sologeige bringen wie verſonnen noch einmal und in veränderter Linienführung und Harmonie das Bruder Luſtig-Motiv (2). Dann aber beſchließt ein kurzes Preſto mit dem Hauptthema Heinrichs (1) ſchwungvoll die Ouvertüre.

## Erſter Akt

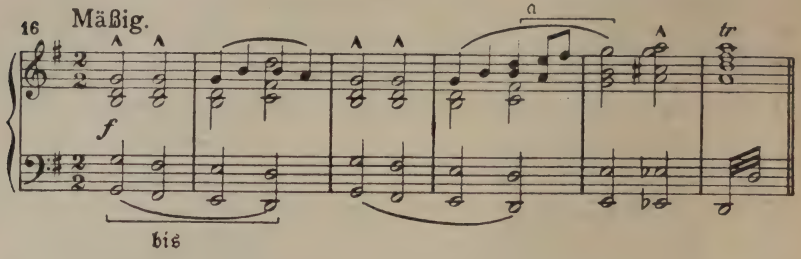
Novemberſchnee bedeckt die Straßen der kleinen Reichsſtadt und auch den Platz an der Stadtmauer, den uns der aufgehende Vorhang zeigt. Durch das Stadttor ſtürzt Heinrich atemlos herein (12). Das Motiv 12 malt ſeine Flucht und Verfolgung durch die Häſcher des Kaiſers. Er pocht an Walburgs Hauſe. Sie tritt heraus und erſchrickt beim unerwarteten Anblick des Flüchtigen und lang Entbehrten. Mit einer Liſt (13) will Heinrich ſeine Verfolger täuſchen, und Walburg geht, ohne viel zu fragen, gewandt (14) darauf ein. Haſtig bringt ſie ihm Kleider, Haube und Brille ihrer Mutter herbei, Das ſüß ſchmerzliche Geheimnis ihrer Liebe (15) zu Heinrich bewahrt ſie ſcheu im Buſen.

Den raſch zum alten Weib Verwandelten geleitet ſie ſorglich am Arm, als ob ſie mit der Alten auf dem Heimweg begriffen ſei. Aber

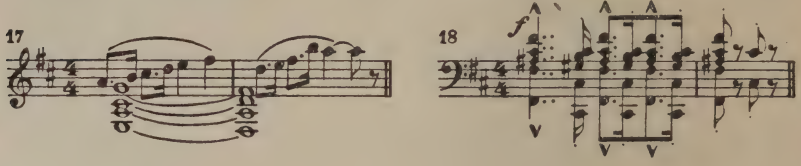



den Häſchern, die nun zum Tor hereineilen und ihr Haus nach dem Verfolgten durchſuchen wollen, wehrt ſie, weil ihre Mutter drinnen krank liegt. Ihre gut geſpielte Angſt macht die Burſchen mißtrauiſch, und ſie erzwingen ſich den Eintritt ins Haus. Die Motive 12, 13 und 14 herrſchen während dieſer Vorgänge wechſelweiſe im Orcheſter vor. Wenn der Eifer der Verfolger aufs höchſte ſteigt, ſpannt Motiv 12 ſeinen erſten Schritt von der Septime auf die None (Kl.-A. S. 7) und ſetzt immer von neuem an.

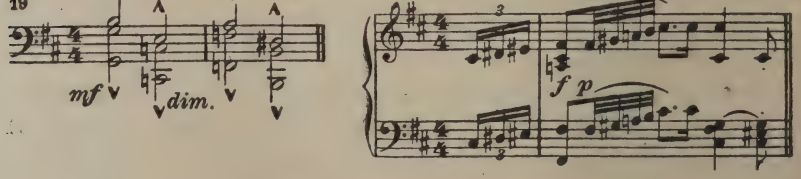
Walburg und Heinrich bleiben vor dem Hauſe zurück. Heinrich rühmt leiſe ihre Hilfsbereitſchaft und Klugheit. Bei ſeinem Lob meldet ſich in ihrem Herzen wieder das ſüß ſchmerzliche Gefühl ihrer verborgenen Liebe (15), diesmal unterlegt mit dem Motiv der Liſt (13). Unverrichteter Dinge kommen die Burſchen wieder aus dem Hauſe (12) und eilen mit Entſchuldigungen gegen Walburg nach der Stadt zu ab, um die Verfolgung fortzuſetzen. Ihr Motiv (12) verebbt. Heinrich nimmt Brille, Hut und Mantel ab und berichtet nun Walburg, was ihn auf die Flucht getrieben hat. Das Thema des Kaiſers (16) leitet ſeine Erzählung ein.




Denn von des Kaiſers Hof zu Bamberg kommt er geradeswegs. Dort, wo er als „Bruder Luſtig“ vom Kaiſer wohl gelitten, war er Zeuge geworden, wie „des Schwabenherzogs junger Sproß, ein wonnig lieber guter Schelm“ (17) von der kaiſerlichen Tafel genaſcht hatte und wie der Knabe darob vom Truchſeß hart gezüchtigt wurde (18).



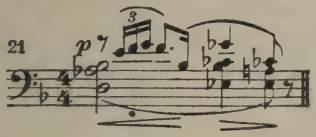

Da hatte ihn ein jäher Zorn gepackt. Das ritterliche Motiv (1) tritt hier in Moll auf, unmittelbar darauf in E dur, wie ja auch Heinrich ſelbſt der zornigen Aufwallung ſogleich die Tat hatte folgen laſſen. Er hatte den Truchſeß, den „düſteren Herrn“, zur Rede geſtellt und ihn, auf ſeine barſche Antwort hin, zu Boden geſchlagen (19).



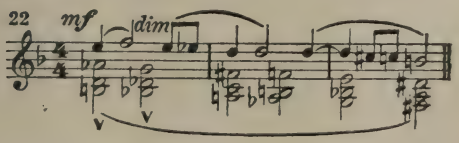

Des Truchſeß Tod an dem Täter (19) zu ſtrafen, hatte der Kaiſer (16) ſich angeſchickt. Offen und frei hatte Bruder Luſtig (2) ſich zur Tat bekannt — nur unter dieſem Namen kannte man ihn bei Hofe —, gleichzeitig aber hatte er unerſchrocken des Kaiſers Majeſtät (20)

beim langen Bart gepackt. Und hatte ſein Meſſer auf jeden gezückt, der den Kaiſer befreien wollte. Die Kühnheit dieſes Tuns führt im Orcheſter das Motiv ſeiner Tatkraft (10) herauf. Der Kaiſer mußte ihn wohl oder übel ziehen laſſen, doch nur eine Stunde Vorſprung gewährte ihm der ſchwer beleidigte Herrſcher (20). Seitdem ſind ihm nun des Kaiſers Häſcher auf den Ferſen.

Soweit Heinrichs Bericht! Ihn unterbrach einmal die Rückkehr der nun die Häuſer am Stadttor abſuchenden Burſchen, wobei natürlich auch die Motive 13 und 12 wieder auftauchten. Auch jetzt eilen die Burſchen wieder vorbei (12/13), Walburg lenkt ſie aber auf eine falſche Fährte. Nun iſt Heinrich ſicher vor ihnen und entledigt ſich ſeiner Verkleidung. Das Orcheſter begleitet den Vorgang mit einer aus den Fluchtmotiven (12/13) abgeleiteten, aber Ruhe und Sicherheit atmenden Muſik (Kl.-A. S. 15, Zeile IV). Kaum darf Heinrich ſich dieſem Gefühl hingeben, ſo ſtellt er auch ſchon an Walburg die Frage, was es mit Rüle ſei. Rüles Motiv (21) geht der Frage unmittelbar voran.

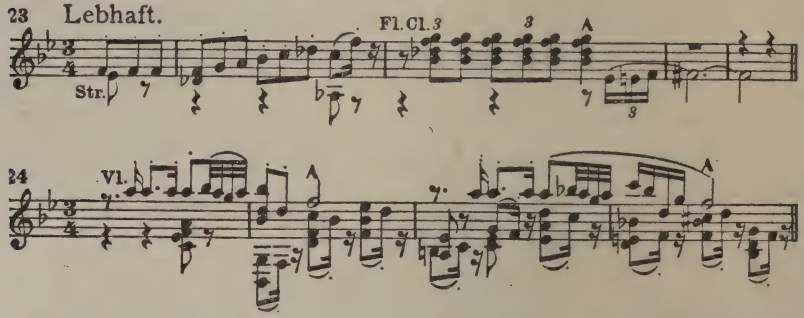



Was im Herzen der verſtummenden Walburg vorgeht, ſagt uns das Orcheſter: ihr Liebesmotiv (9), von der Klarinette mit langen bebenden Vorhalten eingeleitet, könnte auch dem verblendeten Heinrich die rechte Antwort geben. Doch er iſt taub und blind und wiederholt ſeine Frage nach Rüle. Dabei kennzeichnen die ſich drängenden Wiederholungen des Rülemotivs (21) ſeinen Eifer ebenſo treffend, wie Walburgs Beklemmung und Schmerz bei ihren ausweichenden Antworten von einem neu auftretenden Motiv (22) mit ſeinen chromatiſch ſinkenden Begleitakkorden geſchildert wird.

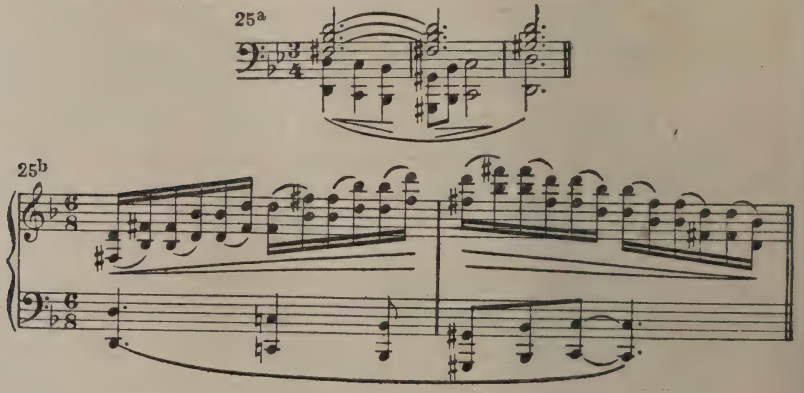


Auch das Motiv ihres Glückverlangens (4) ſtellt ſich ſinngemäß hier ein, und als der ſonſt ſo kecke, aber in Liebesdingen ſichtlich zaghafte Heinrich gar von ihr wiſſen will, ob Rüle ihm wohl noch gut ſei, muß Walburg ihr Herz in beide Hände nehmen, um das Geheimnis ihrer eigenen Liebe zu ihm (15) zu wahren. Sie verbirgt es unter kurz ablehnender Gleichgültigkeit und eilt unter einem Vorwand ins Haus zur kranken Mutter. Heinrich blickt ihr verwundert nach. Ihr Liebesthema (9), das ihr nachtönt, dringt nicht bis zu ſeinem Herzen. Er hört wieder Schritte und verbirgt ſich.

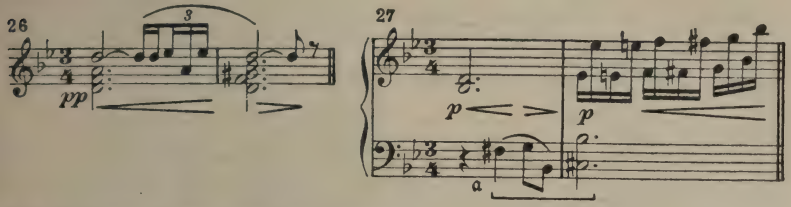
Rüle iſts, die mit anderen Mädchen herbeikommt. Mit ihnen ſtellt ſich ein hurtiges Motiv ein (23).



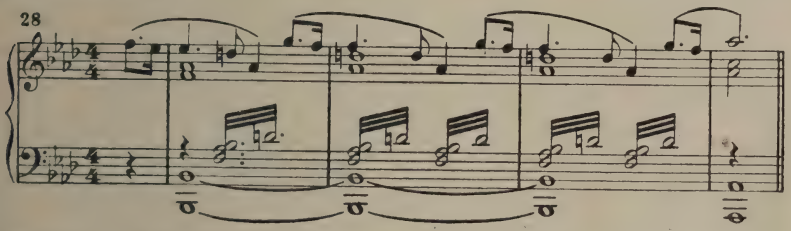

Sie rufen Walburg heraus, und zierlich untermalt ein weiteres Motiv das Geſpräch der Mädchen (24). Beide Themen können als beſonders glückliche Widerſpiegelungen des Mädchenhaften an und für ſich gelten. Aber der neckiſch leichte Ton verſchwindet, wenn ſie Walburg erinnern, daß ſie der heutigen Andreasnacht (25) wegen kommen.



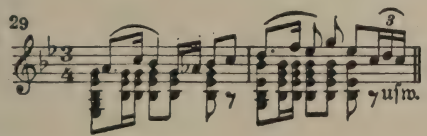
Heimlich und leise, daß keiner sie höre, tuschelt der Chor der Mädchen vom „Zaunschütteln", „Spänerufen" und „Losen gehen", und die seltsam geheimnisvolle Harmonisation des Chorsatzes entspricht den Motiven der Andreasnacht im Orchester, wo zu Nr. 25 noch ein weiteres tritt (26).

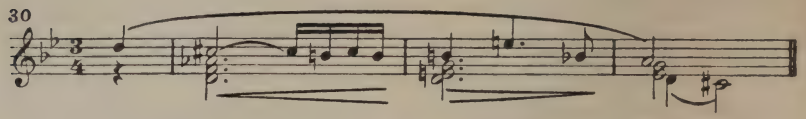



Mit düsterem Ernst wiederholt Walburg nur das eine Wort: „Andreasnacht!" (27). Das Orchester spricht aber mit dem Motiv ihres Liebesleids (28), eben ihrer unerwiderten Liebe zu Heinrich, das aus, was sie verschweigt.

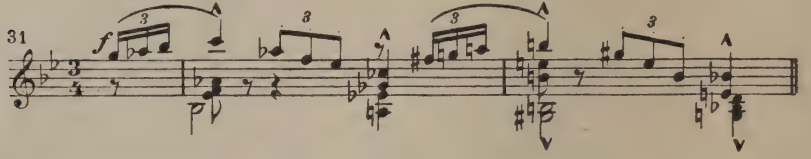



Treibt die Mädchen bloße Neugier zur Hexe Urme, so ist sich Walburg fast gewiß, wessen Bild ihr die Andreasnacht nicht zeigen wird. Rüle höhnt sie wegen ihrer scheinbaren Gleichgültigkeit (24), und mit spöttischer Überlegenheit und Wichtigtuerei neckt und lockt der entzückende 3- und 4-stimmige Mädchenchor (29), zu dem das Orchester bald auch das schmerzliche Motiv (5 ) Walburgs in flüssig tändelnder Form als Begleitung beisteuert, so zugleich Walburgs Stimmung und der Mädchen unbewußte neckische Grausamkeit andeutend. Walburg bleibt bei ihrer Warnung (30) vor der Urme, zu der die Recken (23) wollen.

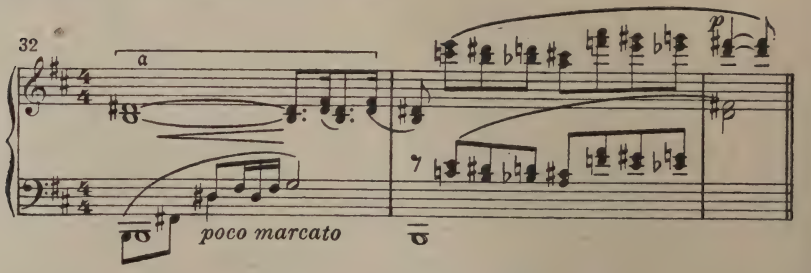





Die Hexe, ſo fügt ſie ernſt hinzu (27), habe ſchon manchem Mädchen Leid gebracht. Gegen Walburgs Abſcheu vor „Geſpenſterlug und Zaubertrug“ (30) kommen Rüles Neugier und Allerweltsklugheit (29) nicht auf. Gereizt (31) will ſie Walburg ſich ſelbſt überlaſſen.

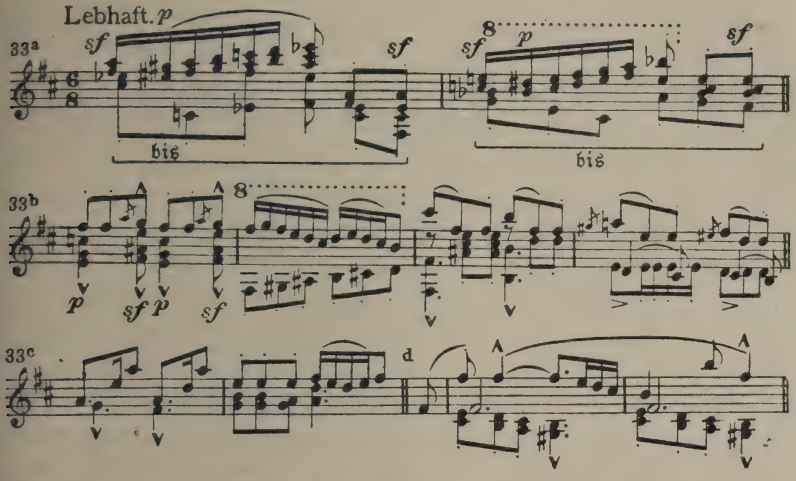



Aber die Furcht, Walburg könne ſie alle verraten und alles ein ſchlimmes Ende nehmen (30), läßt Rüle einlenken. Mit freundlichen Worten ſucht ſie ſie zu begütigen. In den Fluß ihrer ſchmiegſamen Themen (29 und 24) miſcht ſich dabei ein Motiv unheimlichen Charakters, das des Andreasnachtzaubers (32).

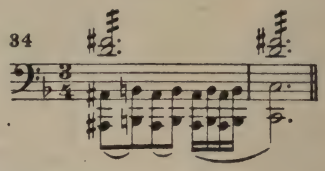



Walburgs Bangen vor dem Zauber der heutigen Nacht weiß ſie geſchickt zu entkräften, indem ſie ihr den Fall eines Mädchens vorſtellt, das unglücklich liebt und das nur durch die Offenbarung der Andreasnacht Gewißheit erhalten und davor bewahrt werden könne, einem Ungeliebten vorſchnell die Hand zu reichen. Walburgs Empfindungen bei Rüles Worten, die ihr ja ihr eignes Schickſal vorhalten, werden durch das Hervortreten jener Themen im Orcheſter angedeutet, die ihrer Liebe (9) zu Heinrich und ihrem Kummer (5) gelten. Ernſt (30) ſchaut ſie Rüle ins Auge. Ob jene wohl etwas ahnt?

Da kommt Bewegung in die verſtummte Mädchenſchar (23): ſie ſehen die Urme (33 herbeieilen, und eine Reihe eigenartiger Themen flattert um die Hexe her.

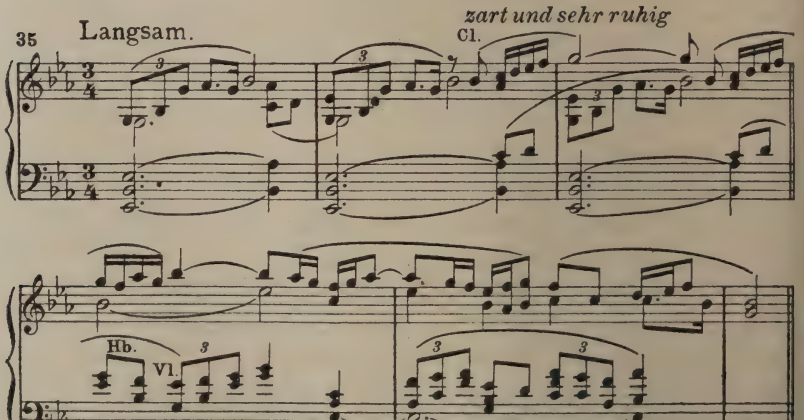


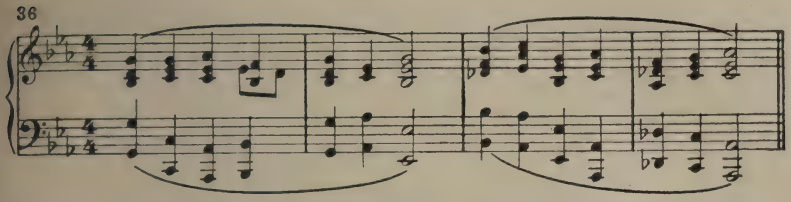

Sie beſtellt die Mädchen auf Mitternacht in ihren Turm. Plötzlich läßt ein Poltern in Heinrichs Verſteck die Mädchen erſchrocken auseinander ſtieben (23). Die Urme ſieht ſich forſchend um und will ſich leiſe davonmachen; da packt Heinrich ſie am Genick. Auf Zauberei ſteht der Scheiterhaufen. Das hält er ihr ſcheltend vor; eine Speiſe für Raben und Dohlen heißt er ſie, und das Krähenmotiv aus „Herzog Wildfang“ (vgl. dort Nr. 61) erinnert an die diebiſche Teufelskrähe Blanks, wie es ſich ſpäter wiederum einſtellt, wenn die Hexe Urme ſich dem brennenden Scheiterhaufen als Krähe entſchwingt (Kl.-A. S. 234). Urme entwaffnet den zornigen Heinrich bald mit Schmeicheln und — mit dem Namen Rüle. Ihr kicherndes Schmunzeln („Schmunzelnd klappert ihr der Kiefer“) malen chromatiſch abwärts gleitende Sechzehnteltriolen. Sie weiß um ſeine Neigung — dafür iſt ſie die kluge Urme — und weiß auch, daß Rüle dieſe weder kennt noch erwidert. So findet ihr Vorſchlag, daß Heinrich der Rüle heute um Mitternacht am Fenſter ihres Hexenturms leibhaftig als künftiger Gemahl erſcheinen ſolle, williges Gehör und Zuſtimmung bei ihm. Die Hexenliſt (34) erhält im Orcheſter ein geheimnisvolles Widerſpiel.




Rüle mag dann dieſen falſchen Andreasnachtzauber (32) ruhig ihr Schickſal nennen! Heinrich verhehlt ſich das Bedenkliche des Bundes mit dieſer „Teufelsgevatterin“ nicht, und Hölle- und Teufelmotiv aus dem „Bärenhäuter“ (vgl. dort Nr. 10, 8 und 7) bezeugen obendrein, daß die Verwandtſchaft echt iſt. Soll er aber der Hexe das Leben ſchenken, ſo muß ſie ihm erſt noch helfen, die Burſchen, die ihn noch immer verfolgen (13), unſchädlich zu machen. Sie verſpricht ihm, dieſe eine Stunde nach Mitternacht gleichfalls in ihre Behauſung zu locken. Dann gehen beide ab, um den unter dem Geläut der Veſperglocken heimkehrenden Kirchgängern auszuweichen.

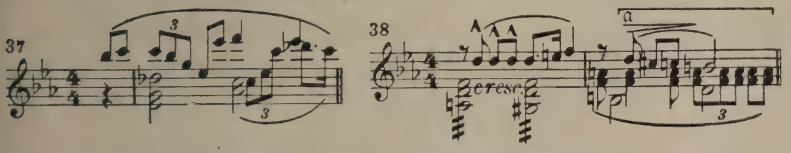
Wunderbar malt die Muſik den Stimmungswechſel zwiſchen dieſer mit Hexenart und Hexenliſt erfüllten Szene und der nun folgenden, die der Pfarrer einleitet, der mit Chorknaben und Kerzenträgern von Haus zu Haus zum Weiheſegen geht. Die friedliche fromme Abendſtimmung des Andreastags ſpiegelt ſich aufs ſchönſte in dem Thema 35 wieder.





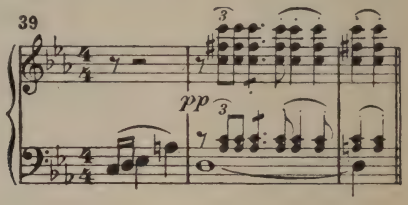

Choralklänge begleiten den Umzug des Prieſters (36), und es entwickelt ſich nun, während die Bühne leer bleibt, über dieſen Themen (35 und 36) ein kurzer, in der durch den Vorwurf gebotenen Einfachheit ſeines harmoniſchen Aufbaus und der ungezwungenen Schönheit der melodiſchen Linienführung gleich bewundernswerter Orcheſterſatz, der wieder einmal zeigt, mit wie einfachen Mitteln ein echter Dichter und Muſiker Naturſtimmung und ihre Beziehung zu Szene und Menſchenherz darzuſtellen weiß.

Auch Walburgs Herz, die nun aus ihrem Hauſe tritt, iſt von der Stimmung des dämmernden Abends und des fromm verklingenden Tages erfüllt, der ihr wohl ein unerwartetes Wiederſehen mit dem heimlich Geliebten beſcherte, zugleich aber die ſchmerzliche Enttäuſchung, ihn eine andere begehren zu ſehen. Die Nacht und ihr Sternengefunkel ſcheinen ihr Tröſtlicheres zu verheißen, als der grauſame Tag. Und ſo begrüßt ſie die hereinbrechende Nacht, die ihr vielleicht auch die erſehnte Gewißheit bringt, in einem Selbſtgeſpräch, das eine mit weichem Troſt (37) erfüllte Melodie durchzieht.



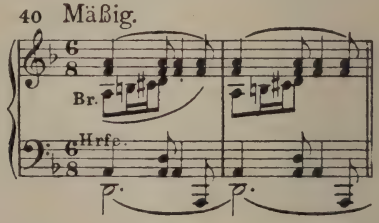

Die bange Frage ihres Innern (6) drängt nach Worten. Ihr Sehnen, der Zukunft Bild zu ſchauen und zu erfahren, ob Heinrich ihr zum Gemahl beſtimmt iſt oder nicht, tritt immer beſtimmter hervor. Wie Schickſalszwang (38) ſpricht es aus einem mit ausdrucksvoller Beſtimmtheit auftretenden Motiv zu ihr und uns, und wie Ergebung aus dem chromatiſch ſinkenden Schlußtakt. Das Motiv der „Frage, die ſo furchtbar peint“ (6), ob nämlich Heinrich der ihrige wird, wiederholt ſich immer dringender. Aber ihre Scheu vor dem Schauer der

Andreasnacht (26) will ſich noch verſtärken, und ein dunkel geheimnisvolles Motiv warnt ſie, ſich ihrer zu bedienen, um Gewißheit zu erhalten. Wirr und bang (39) iſt es ihr im Herzen.



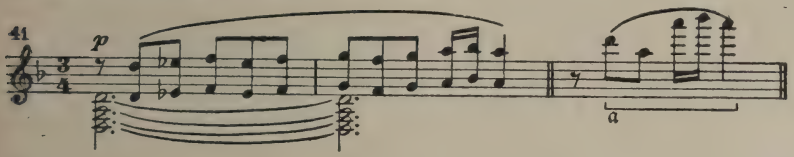

Schneeflocken und Nebelwolken verhüllen mehr und mehr der Sterne klares Licht, auch das ihres guten Sterns! Sie bergen und ſchützen ſie zugleich vor den Blicken der Menſchen und locken ſie auf den Pfad zur Urme und ihrem lichtſcheuen Werk. Mitten in die verklingende Choralweiſe (36) und das Thema des Abendſegens (35) hi ein pocht der Schickſalsrhythmus der Hörner, warnend vor dem entſcheidenden Entſchluß. Walburg flüchtet ſich vor dem Warner in der eigenen Bruſt in ein Gebet zu Gott, daß er ihr gnädig verzeihen möge.

Rüle geſellt ſich, in ein Tuch gehüllt, heimlich flüſternd zu ihr (29). Unter ſchwebenden Septimenakkorden der Streicher winden ſich in der Tiefe die Motive 39 und 27 warnend und dumpf auf und ab. Beide Mädchen machen ſich zuſammen auf den Weg zur Hexe. Der Schnee fällt immer dichter und verhüllt die Bühne bald ganz. Ein Orcheſterzwiſchenſpiel ſetzt ein und führt die Stimmung mit einem in Rhythmus und Harmonie gleichmäßig ſchwebenden Motiv (40) fort.



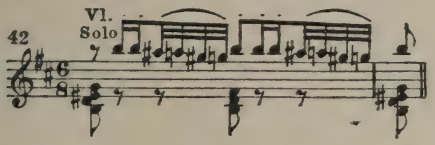

Webend und raunend hüllen dieſe Klänge, dem Schneegerieſel vergleichbar, die wandernden Mädchen ein. Der gedeckte Klang der

Bratſchen vereinigt ſich mit dem der begleitenden Harfe[1]), um den eignen Reiz dieſes ſtimmungsvollen Satzes zu erhöhen. Über der Grundlage dieſer Begleitmuſik läßt ſich zunächſt das Andreasnachtmotiv (26) mit ſeiner flackernden Triole vernehmen, dann leitet Motiv 25 noch tiefer in die Stimmung der Zaubernacht hinein. Sein unheimliches Murren erhält durch auf- und abgleitende Akkorde des übermäßigen B dur-Dreiklangs (25b) erhöhte geſpenſtiſche Wirkung. Ein neues Motiv mit jauchzend gellender Schlußfigur deutet auf der Urme Hexenküche und Zaubertrunk (41).



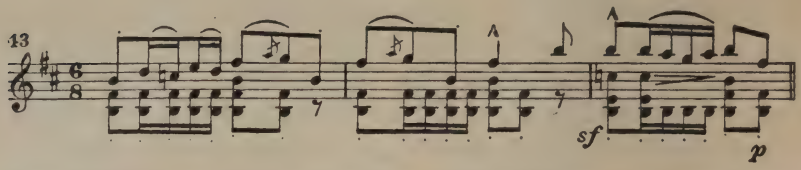

Dann webt Motiv 40 wieder ſein gleichmäßiges Band, in das ſich die Motive 26, 41a und 25a einflechten. Dieſe Themengruppen machen die Verſchiebung der Modulation über H moll nach G moll mit, ſchließlich führt das Andreasnachtmotiv (25) in immer heftigerer Steigerung aus dem leiſen Schweben des bisherigen Satzes heraus, und in das Fortiſſimo hinein gellen die Wiederholungen von 41a. Dann ſinkt alles raſch ins piano und auch in die urſprüngliche Tonart (D moll) zurück, die Schneewolken löſen ſich in Nebel auf und laſſen nun das das Innere von Urmes Hexengemach erkennen.

Wie Fledermausſchwirren umſchwebt es die hereintretende Hexe (42).

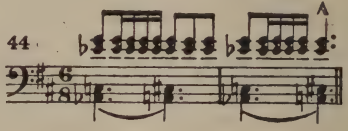



Sie läßt die draußen harrenden Mädchen ein, behält aber nur Rüle im Gemach zurück; die andern ſchiebt ſie in einen Nebenraum. Die

[1]) Die häufige Heranziehung der Harfe, nicht nur zur Begleitung, ſondern auch zur Verſtärkung der Melodieführung, iſt eine Beſonderheit dieſes Zwiſchenſpiels und der folgenden mit Hexenwerk ausgefüllten Szenen und ſteigert die geheimnisvolle Wirkung des Orcheſterklangs.



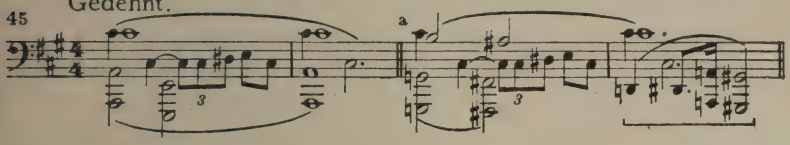

Hexenmotivgruppe 33 begleitet der Urme Treiben. Sie facht das Feuer unterm Keſſel an und ſingt ein Lied (43) dazu: „Funke flitze, zucke, blitze!“ Das Einſetzen des Kochvorgangs gibt Anlaß zu treffenden ſprachlichen und muſikaliſchen Tonmalereien („Trudeli, prudeli. Tattermann! tatter! Trudeli, prudeli! Nieſ'ſt du, Gevatter?“ [33c]). Rüle muß auf ihr Geheiß unverwandt zum Fenſter im Hintergrund ſchauen, während die Hexe leiſe kichernd ihre Scheinbeſchwörung fortſetzt (33d und 40a). Auf das verabredete Glockenzeichen erſcheint dort dann, und zwar leibhaftig, Heinrich (34). Sein fröhlich unbekümmertes Motiv blitzt freilich in dieſer Umgebung von Hexenfalſchheit (34) nur recht gequält (3b) ein paarmal auf. Sogar Rüle kann ihre Bedenken gegen die Echtheit dieſer Geſpenſtererſcheinung nicht ganz unterdrücken, aber ſie glaubt auf der Urme Beteuerung doch daran. Im Orcheſter begleitet eine bis dahin nur als Unterlage anderer Motive verwendete thematiſche Bildung (44) ganz allein und gleichſam beklommen den verfänglichen Vorgang auf der Bühne.




Rüles Sinn wird aber von der ſie ſichtlich überraſchenden Möglichkeit, Heinrich habe ſie noch immer gern, ſo beſchäftigt daß ſie über die ſonderbare „Geſpenſtererſcheinung“ nicht weiter nachdenkt. Überdies ſchiebt die Urme ſie nun eilig hinaus und winkt Walburg herein.

Nun kommt der Ernſt, und mit ihm kommen die eigentlichen und echten Motive der Andreasnacht (25, 26) und das der wahrhaften Geiſterbeſchwörung (32) zur vollen Geltung. Das Hexenlied (43), mit dem die Urme nun wieder am Keſſel hantiert, beſingt jetzt ernſthaft die wirkſamen und abſonderlichen Zutaten ihres Hexentranks, und kichernde, abwärts gleitende chromatiſche Sechzehnteltriolen malen

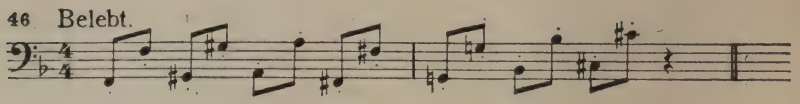
ihr Behagen bei dieſer erwünſchten Arbeit. Sonſt laſſen ſich noch das Andreasnachtmotiv (26), das Hexenmotiv (41) mit ſeinem Jauchzer und das einförmige Begleitmotiv 44 vernehmen, ſowie Reihen leerer Quinten. Die Beſchwörung gelingt. Aus dem grünlichen Dampfe des ausgeſchütteten Zauberſuds löſt ſich zu gebrochenen Harfenakkorden und unter leiſem Donner eine blaſſe dunkle Geſtalt. Sie nimmt Walburg gegenüber am Tiſch zum Mahl Platz, und auch im Orcheſter reckt ſie ſich geiſterhaft zur Höhe (45)[1]).



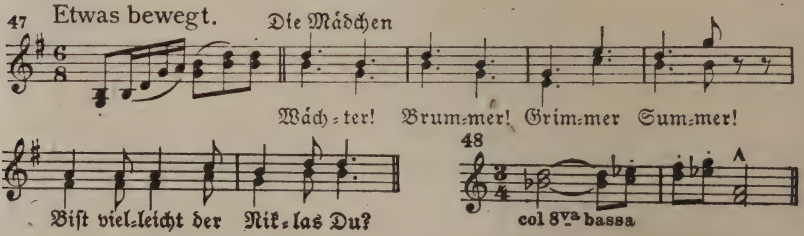

Da auf dem Tiſch ein Meſſer fehlt, zieht die Schattengeſtalt das eigne aus der Hülle. Die Urme wird ängſtlich, bläſt ins Feuer, und vor der auflodernden Flamme — verſchwindet die Erſcheinung. Walburg ſinkt mit einem Schrei zuſammen. Die Triole des Andreasnachtmotivs (26) gellt hellauf; unruhig raunen die Motive der Hexe (41 und 34), als dieſe nun das von der Geſtalt zurückgelaſſene Meſſer auf dem Tiſch findet. Sie ſteckt's Walburg zu und trägt die Ohnmächtige hinaus. Das Warnungsmotiv (30) klingt ihr nach zum Zeichen, wie berechtigt Walburgs Scheu vor dieſem Hexenzauber war.

Da pocht es draußen. Das Verfolgermotiv (13) läßt keinen Zweifel, wer Einlaß begehrt; auch die Urme ſtellt mit dem verſchmitzten Lächeln der Befriedigung feſt, daß es die auf die Stunde nach Mitternacht beſtellten Burſchen ſind, die nun eintreten und nicht ahnen, daß ihrer zum zweitenmal eine Falle harrt. Das Fluchtmotiv (12) ſetzt wohl mit ſeiner punktierten Sexte ein, bricht aber ſogleich wieder ab. Ein Seil haben die Burſchen mitgebracht, um den Bruder Luſtig hier, wie ihnen Urme verheißen, zu binden, und ihr Führer weiſt jeden eifrig (46) auf ſeinen Poſten, damit ihnen der Fang (13) gelinge.

[1]) Der Anſatz im Baß des Beiſpiels a erweiſt ſich als ſinngemäße Parallelbildung zu dem melodiſchen Kern in Nr. 59a und deutet ſchon hier auf den Zuſammenhang mit Konrads ſpäterer leibhaftiger Erſcheinung.




Statt des Geſuchten kommen aber — auf der Urme Anſtiften — jetzt die Mädchen paarweis zur Tür hereingehüpft, als hätten ſie Tanzunterricht bei der Hexe, und die Weiſe des Hexenlieds (33) wandelt ſich zu einem munteren Tanzlied. Die Burſchen greifen, freudig überraſcht, friſch zu und ſchwenken die Mädchen im Tanz. Als alles im beſten Zuge, tritt Heinrich als Nachtwächter verkleidet dazwiſchen. Das iſt ein Streich nach ſeinem Herzen, drum erklingt ſein Bruder Luſtig-Motiv (2a) kraftvoll und munter darein, und jauchzend ſchließt ſich Motiv 3 ihm an. Er ſchlägt als „Amtsperſon" Lärm ob dieſes nächtlichen Treibens und ſetzt das Nachtwächterhorn an. Die Mädchen reißen es ihm von den Lippen und umringen ihn mit Bitten und Schmeicheln (47) in zweiſtimmigem Chor. Heinrich aber wehrt ſie ab und wendet ſich zu den Burſchen. Zu den nervigen Klängen des Motivs 18 vergreift er ſich auch an dieſen kaiſerlichen Boten, entreißt ihnen das Seil und bindet ſie ſelbſt damit. Dann jagt er ſie mit Schimpf und Schande (48) zur Tür hinaus.



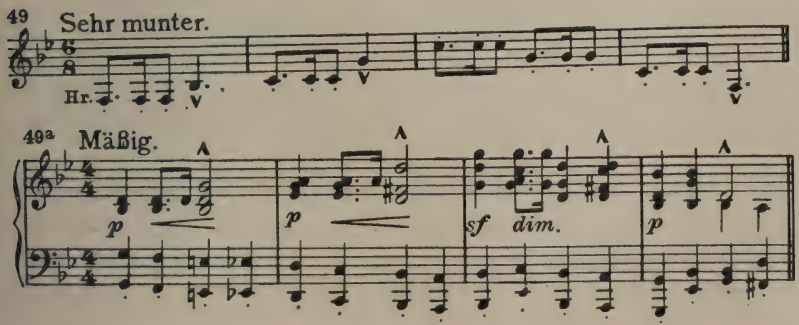

Das Bruder Luſtig-Motiv (2a) frohlockt ob dem gelungenen Streich, und die Motive der Verfolgung (12) und der Verfolger (13) verklingen mit dem Abzug der Burſchen. Nun tritt Heinrich, nachdem er Bart, Perücke und Mantel abgeworfen, zu den Mädchen, die ihn überraſcht erkennen, und heiſcht Auskunft, was ſie hier ſuchen. Mit dem Rülemotiv (21) verbrämt antwortet ihm ein zweiſtimmiger Mädchenchor, der von allerlei harmloſen Dingen ſchwatzt, die ſie bei der Urme lernen, wie Tanzen (33c), Sternenkunde und Märchen. Heinrich glaubt ihnen nicht und richtet die gleiche Frage an Walburg. Sie blickt ihm lange

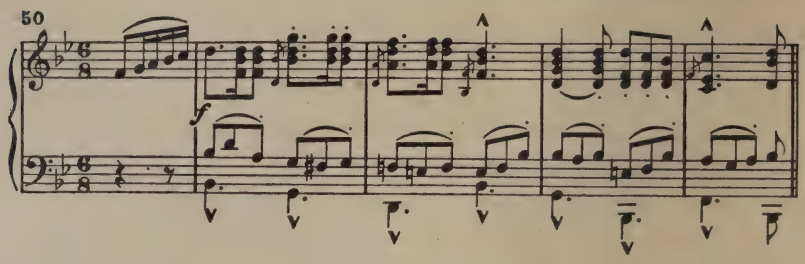
ins Auge und ſchweigt. Ihr Liebesmotiv (9) geht in das ihrer Warnung (30) über. Das iſt für den Hörer beredt genug. Die Mädchen ſind in heller Angſt, daß Walburg ſie verraten könnte, was das ängſtlich aufwärts flatternde Motiv 29 (erſter Halbtakt) ſehr hübſch malt. Daß Walburg Troſt (37) und Gewißheit hier ſuchte, ahnt Heinrich nicht. Er wiederholt alſo ſeine Frage. Düſter und feierlich antwortet ihm Walburg, wahrhaftig, wie ſie iſt: „Wir feiern heut Andreasnacht!“ und ſinkt betend auf die Knie. Während der Vorhang fällt, laſſen die Motive 26, 40 und 25 die Andreasnachtſtimmung ausklingen.

## Zweiter Akt

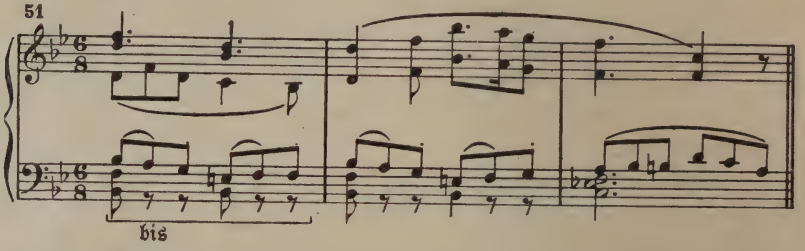
Wie im „Kobold“, ſo eröffnet auch hier den zweiten Akt eine feſtliche Muſik. Aber die Feſtesfreude findet hier einen ganz andern muſikaliſchen Ausdruck als dort, wo es ſich um eine Veranſtaltung üppigen und unbekümmerten Lebensgenuſſes in leichtfertigen Adelskreiſen handelte. Hier dagegen gilt es einem Familienfeſt, einer gut bürgerlichen Hochzeitfeier. Walburg iſt es, die Hochzeit hält, und Konrad, der ihr in der Andreasnacht am Tiſch der Urme erſchien, iſt heute ihr Gatte geworden.

Zu munter ſich wiegenden Streicherakkorden und nach einem anfeuernden Flötenſchleifer ruft zu Beginn der Orcheſtereinleitung das Horn zum Feſte auf (49). Aus dem hartnäckigen Rhythmus dieſes auch harmoniſch ſehr eigenwilligen Motivs entwickelt ſich beim Aufgehen des Vorhangs ein Thema behaglich froher Luſt (50).

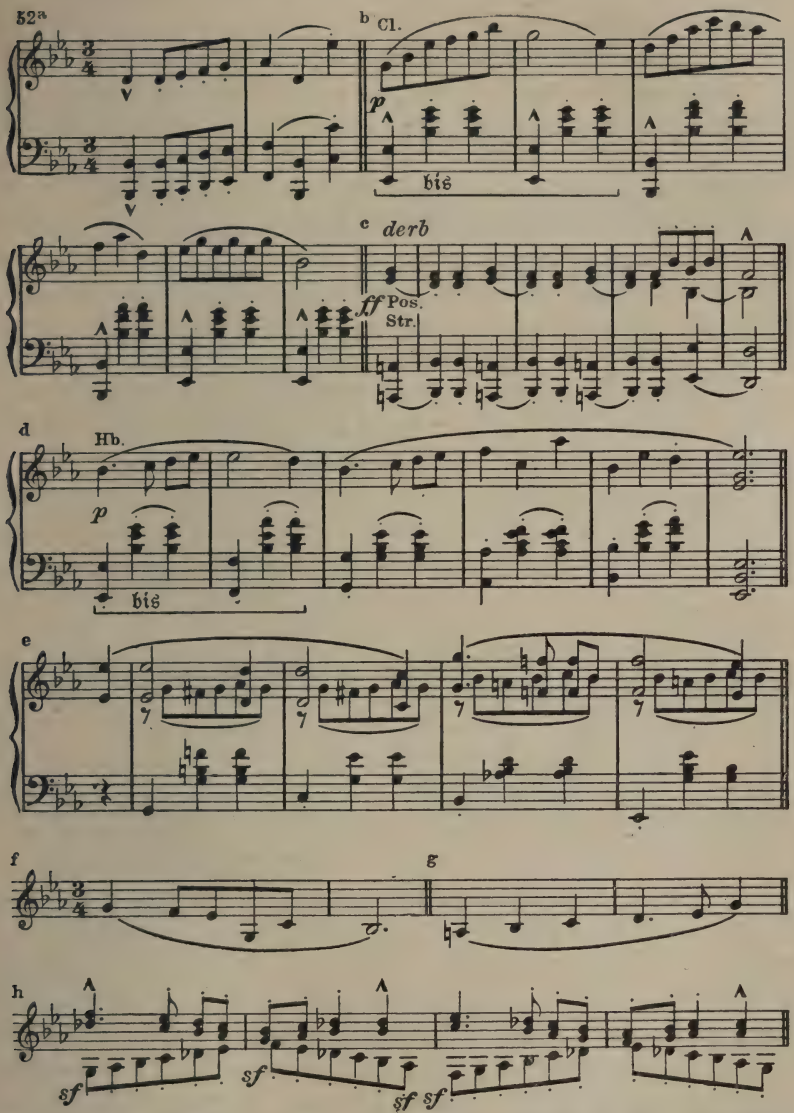





Auf der Bühne entfaltet ſich ein munteres Treiben. Sie ſtellt ein großes, feſtlich zur Hochzeit geſchmücktes Zimmer im Hauſe des jungen Paares dar. Die Neuvermählten kehren mit den Hochzeitgäſten, worunter der Bürgermeiſter ſowie Heinrich und Rüle als Brautleute, aus der Kirche heim, und der Bürgermeiſter bringt ein Hoch auf die jungen Eheleute aus. Jubelnd ſtimmt der Chor in die hübſche Weiſe (51) des bürgermeiſterlichen Feſtſpruchs ein. Dann aber ſchafft man Platz zum Tanz (52).



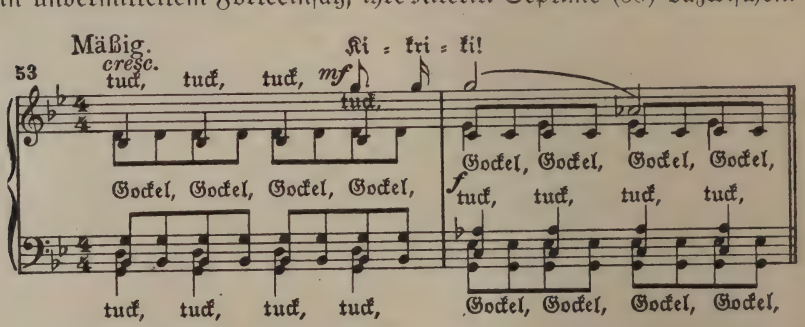

Aus dem Rundtanz aller Paare zu der ſchönen, kleinſtädtiſch behaglichen Walzerweiſe (52b) löſt ſich eine Tanzpantomime als Feſtaufführung los, deren Vorgänge der Chor, in zwei- oder vierſtimmigem Satz, verdeutlicht. Die einzelnen Auftritte der Pantomime trennt jedesmal ein allgemeiner Rundtanz, zu welchem die Rhythmen dieſes flüſſigen Walzers (52b) immer wieder verlocken. Hauptperſonen der Pantomime ſind ein Jüngling und ſeine Maid. Sein Vater und ihre Mutter kommen hinzu: dieſe zankt, jener ſchimpft. Die Verliebten legen ſich aufs Bitten. Umſonſt; erſt der Heiratsvermittler (52h) ſchlichtet mit ſeiner berufsmäßigen Beredſamkeit alles. Dafür helfen ihm wieder Jüngling und Maid zu ſeinem Vermittlerlohn, den ihm der knauſerige Alte vorenthalten will. Im Schlußchor vereinigen ſich in den Chor-




ſtimmen ſehr hübſch drei der Tanzmotive (Kl.-A. S. 90): die Bäſſe bringen die Hauptmelodie (52b), die Tenöre gleichzeitig 52f und der Sopran und Alt 52g. Ein Uniſono auf 52a beſchließt die Pantomime.

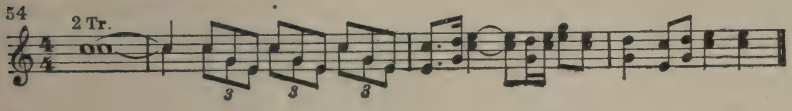
Daß wir in dem Tanzmotiv 52g einen lieben alten Bekannten begrüßen dürfen (vgl. „Bärenhäuter" Nr. 67), bleibe nicht unerwähnt.

Aber man hat, wie ſich das für ein ſolches Feſt ziemt, noch mehr „Aufführungen" vorbereitet, und es folgt nun der von einem derben Humor erfüllte „Hahnenſchlag". Der Bürgermeiſter und zwei andere „Richter" halten über einen Hahn, der als Verbrecher verkleidet iſt, Gericht. Ein kleiner Galgen wird eigens dazu aufgeſtellt und läßt das Schlimmſte für den Angeklagten befürchten. Der Bürgermeiſter hält ihm (49a) alle ſeine Sünden ſchonungslos vor, als da ſind Vielweiberei, Verführung von Nachbars Hennen, ja ſogar des Perlhuhns und der Ente! Der Chor begleitet und ſtützt die Anklagerede mit einem köſtlichen Chorſatz. Baß, Tenor und Alt halten auf eine lange Strecke den G moll-Dreiklang hartnäckig feſt, indem die eine Hälfte dieſer geteilten Stimmgruppen in Achtelbewegung das Wort „Gockel", die andere in Vierteln das Wort „Tuck" wiederholt. Die Soprane ſchmettern zeitweiſe, bald auf dem Höhepunkt einer Steigerung, bald in unvermitteltem Forteeinſatz, ihre Kikeriki-Septime (53) dazwiſchen.

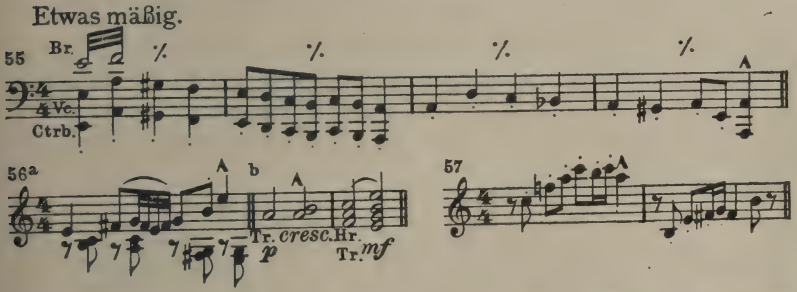



Das Orcheſter ſchließt ſich in ſeiner Geſamtheit — einſchließlich der Pauke! — dem gleichmäßigen Achtelrhythmus an und nur zum Kikeriki der Flöten und Hoboen ſteuert die Pauke jeweils einen Wirbel bei. Später rückt die Harmonie nach D moll; nach wiedererreichter Haupttonart verklingt ſchließlich der humorvolle Satz in einem langen Diminuendo und begleitet ſo die Schlußworte der bürgermeiſterlichen Rede, in denen er die Verurteilung des Verbrechers — und Feſtbratens — zum Tode durch den Strang ausſpricht. Walburg aber hindert ihn an der Vollſtreckung des Urteils und ſchützt mitleidig das gequälte

Tier. Die Hochzeitgäſte wiederum (50) beſtehen auf dem hergebrachten Brauch, auch Rüle (24) nimmt gereizt Partei gegen Walburg. Da erklingt durchs offene Fenſter vom Marktplatz herauf eine Trompetenfanfare (54).

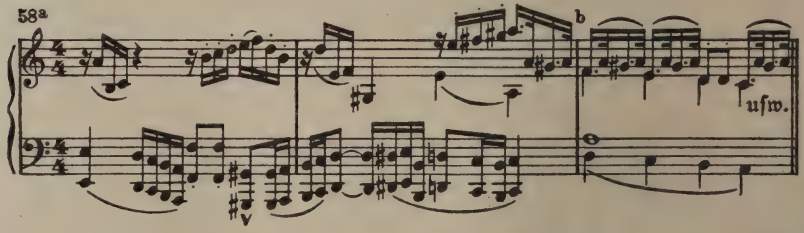



Wenn ſie verklungen iſt, hört man die Stimme eines kaiſerlichen Herolds, der die Stadt im Namen ſeines kaiſerlichen Herrn öffentlich verklagt: den Zehnten ſei ſie ſchuldig geblieben und obendrein verberge ſie in ihren Mauern Bruder Luſtig, der an des Kaiſers Perſon gefrevelt und ſeine Boten verprügelt habe. Krieg kündigt er an, wenn die Stadt den Schuldigen nicht ausliefert. Das Orcheſter ſchweigt, ſo daß man die Worte des Herolds deutlich vernimmt. Wenn es dann wieder einſetzt, ſo geſchieht es mit einem Motiv voll geſpannter Erwartung (55, hier zunächſt in den Bäſſen).




Einen „Bruder Luſtig“ (2) kennt man in der Stadt nicht, der Bürgermeiſter hat nur von ſeiner Tat gehört. Der Herold glaubt ihnen nicht und kommt herauf, ihn ſelbſt zu ſuchen. Das lebhafte Durcheinander, das ſeine Drohung hervorruft, ſchildert das Orcheſter mit aufgeregten Bäſſen, über denen das Fanfarenmotiv in raſchem Zeitmaß durchgeführt wird. Man läßt den Herold aber doch ungehindert eintreten. Er muſtert die Anweſenden ſcharf. Heinrich verbirgt ſeine begreifliche Unruhe hinter einer gleichgültigen Miene. Walburgs darf er, wie ein Blick ihm ſagt, ſicher ſein, und ſonſt weiß keiner hier um ſeine Tat. Aber geſpannt ſind ſie alle, und das Thema 55 beherrſcht das Feld;

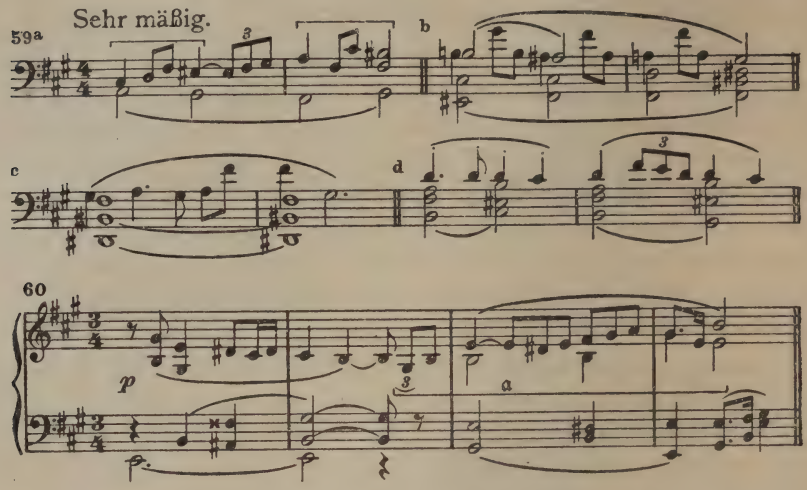
es ſetzt ſich aber in neckiſchen thematiſchen Bildungen fort, entſprechend den ſpöttiſchen Zurufen, mit denen der Bürgermeiſter den Herold hänſelt, ſo bei 56a und 57. Auf Heinrich bleibt des Herolds ſuchender Blick haften. In Heinrichs offen einſetzendes ritterliches Motiv (1) miſcht ſich leiſe der beklommene Rhythmus der Pauken und erhöht ſo die Spannung des entſcheidungsſchweren Augenblicks. Des Herolds Frage an Heinrich beantworten die Stimmen des Chors, und die Motive 1a, 2a und 3a ſchwingen ſich aus ihrer Zuſammendrängung in Moll raſch und, wie aufatmend, in das zuverſichtliche Dur zurück, wenn Heinrich dann ſeinem Namen, mit dem der Chor ihn nannte, ruhig hinzufügt: „Stamm' aus Kempten. Willſt du noch mehr?" Unter dem Namen Heinrich von Kempten kennt man ihn bei Hofe aber nicht, und ſo fordert der unſicher gewordene Herold von ihm und den übrigen einen Eid, daß er wirklich ſo heiße. Heinrich und nach ihm der Chor leiſtet den Eid. Dabei wandelt ſich das Spottmotiv des Bürgermeiſters (56a) entſprechend dem Ernſt der heiligen Schwurhandlung in die gemeſſenen Schritte des Beiſpiels 56b. Aber der Gefoppte iſt der Herold doch. Nur Walburg hat, vom Herold unbemerkt, die Hand zum Schwur nicht mit erhoben. Dem Bürgermeiſter iſt derweil ein Gedanke gekommen, wie man um den ſchuldigen Zehnten herumkommen könne. Seine Bürgerklugheit verdient ein beſonderes, einprägſames Motiv (58), das zunächſt nur mit ſeinem erſten Takt erſcheint.



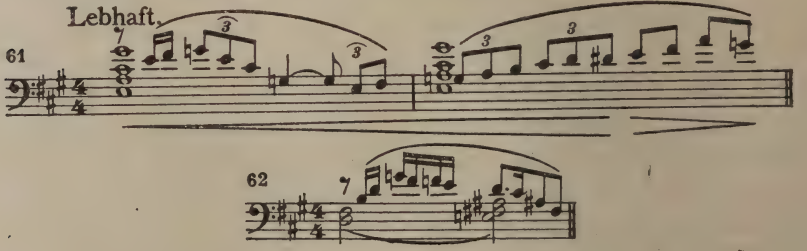

Er tritt vor, und während die Flöten über dazwiſchen geworfenen flinken Geigentriolen das Motiv der Spannung (55) blaſen und die Klarinette nebſt den gemächlicheren Bratſchen die Fortſetzung (56a) übernimmt, ſucht er des Herolds Enttäuſchung zu beſchwichtigen. Dann geht er auf den Zehnten ein, und nun entfaltet ſich mit der be-

ginnenden Durchführung seines listigen Anschlags auch sein Thema 58 in seiner ganzen Ausdehnung. Er läßt nämlich dem Kaiser die Einladung der Stadt übermitteln, zu geheimer Besprechung allein und ohne Kriegsgefolge vor dem Stadttor morgen bei Sonnenaufgang sich einzufinden. Damit verabschiedet er den Herold, und die Themen 58, 55, 56a, 57 geben ihm spöttisch das Geleite. Nun aber bricht bei Walburg unaufhaltsam eine wilde Freude hervor: es ist die Entspannung ihres Innern nach Heinrichs Rettung aus dieser neuen Gefahr. Feurig setzt hier ihr Motiv 14 wieder ein. Wie einst ihren klugen Beistand bei Heinrichs Verkleidung, so begleitet es hier ihr Frohlocken darüber, daß der Herold ihre Nichtbeteiligung am Schwur aller übersah. Sinngemäß finden auch die Motive 12 und 13 flüchtig hier Wiederverwendung. Wohl wird die Menge stutzig, aber eingedenk ihrer Gefühle für Heinrich (9) faßt sich Walburg rasch und gibt mit schmerzlich bitterem Lächeln alles für einen Scherz aus. Dann verabschieden sich die Hochzeitgäste. Die Festmusik (49/50) begleitet ihren Abgang.

Walburg bleibt mit dem Gatten allein zurück. Sie tritt in den Erker und blickt den Abziehenden nach. Teile vom Hochzeitlied (51), von der Festmusik (49) und dem Hochzeittanz (52) verklingen durcheinander. Zwischen ihnen aber drängt sich die bange Frage des Motivs 6 hindurch, und ihr antwortet das Motiv des Schicksalszwanges (38) und wiederholt sich in immer ausdrucksvollerer, gedehnter Form. Walburgs folgenschwerer Entschluß, sich der Offenbarung der Andreasnacht zu bedienen, hat diesen Ehebund heraufgeführt, auf dem die Vergangenheit unheimlich und die Zukunft dunkel lastet. So leitet denn auch keine süß schwellende Musik zu dieser Brautgemachszene über, sondern eben jenes Motiv des Schicksalszwanges (38) macht ihren Grundton aus. Es zerfließt aber schließlich in zarte und weiche Klänge, wenn sich der Gatte mit freundlichem Ernst Walburg zuwendet und dazu Konrads Thema (59) einsetzt (vgl. 45a 2. Takt). Er bittet sie, von ihrer Trauer um die jüngstverstorbene Mutter nun zu lassen und fröhlich unter Fröhlichen zu sein. Dann wirbt er mit einem wundervollen, zarten Thema (60) um ihre Liebe. So wird Konrad, von dessen Wesen der Hörer bisher nichts kannte, hier musikalisch sogleich in einer so ausgeprägt gewinnenden Form eingeführt,

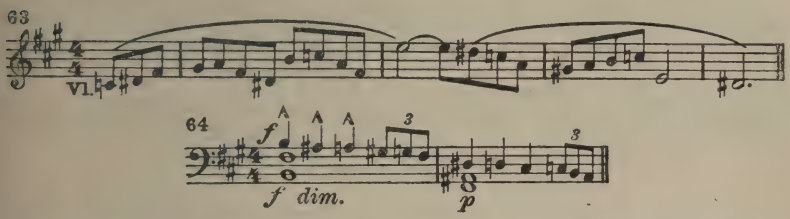



daß ihm die Anteilnahme des Hörers ſicher iſt; öffnen doch dieſe Themen uns den Weg unmittelbar in ſeine Seele und gewahren wir doch, daß vornehme Männlichkeit und Zartheit zu ſeinen weſentlichſten Eigenſchaften gehören. Freilich, ſie erſchöpfen ſein Weſen nicht, und die dunklen Gewalten ſeines Herzens ſind offenbar geweckt worden, ſeit in der Andreasnacht Unfaßbares über ihn kam. An jene dunkele Stunde wird er auch jetzt erinnert (61), da er, um ſeinem jungen Weibe eine Roſe zu ſchneiden, nach dem Meſſer greift und es in ſeiner leeren Hülle nicht findet.



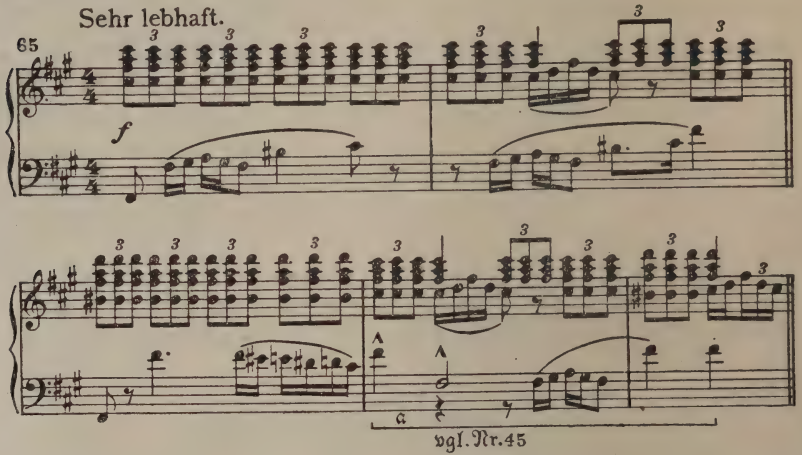

Die Motive der Geſpenſtererſcheinung (45) und der Andreasnacht (39) beſagen, warum er den Griff vergeblich tut. Walburg blickt ihn fragend an. Ihr Blick ruft ihm die Stunde zurück, in der er ihr zuerſt ins Auge geſchaut, nämlich als er in Walburgs Hauſe aus der Ohnmacht er-

wachte, in die ihn ein Sturz mit dem Pferde geworfen hatte. Er berichtet (62) ihr, wie es kam. Den Schwerverletzten hatten hilfreiche Menſchen in Walburgs nahe dem Tore gelegenes Haus gebracht. Ihre linde Hand hat ihn geſund gepflegt. Ihr Weſen aber hat es ihm angetan. Ende und Anfang in einander verkettet, umwebt Teil a ſeines Liebesmotivs (60) ſeine Schilderung, wie ihr Weſen auf ihn wirkte und ihn feſſelte. Geheilt zog er von dannen und kehrte werbend zu ihr zurück. Freilich war er ihrer, der ſo Verſchloſſenen, Gegenliebe nicht ſicher, um ſo mehr hatte ihr Jawort ihn beſeligt. Aber auch heute noch iſt Walburg zurückhaltend und ſpröde zu ihm, und als er ſie jetzt küſſen will, fährt ſie heftig auf, als ſei jemand im Nebenraum. Der Andreasnacht wirres Bangen (39) zieht durch den Raum. Das Meſſer, das jene Schattengeſtalt (45) ihr ließ, verwahrte ſie in jener Truhe dort. Iſt es auch noch darin und wohlgeborgen? Konrad dreht ſich noch in der Tür zum Nebenzimmer um und hindert ſie ſo, die Truhe zu öffnen. Mühſam meiſtert ſie ihre wachſende Erregung (63).



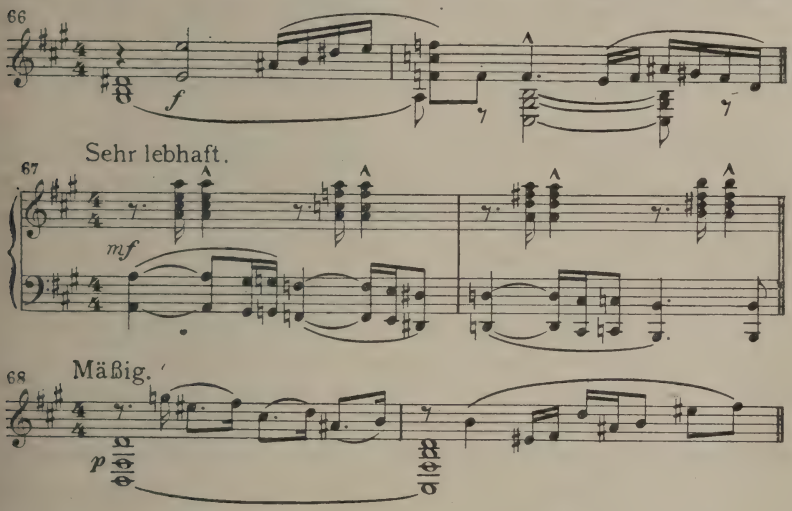

Sie macht ſich bei den Blumen am Fenſter zu ſchaffen. Ihr ſprunghaft unruhiges und heftiges Weſen läßt den ihr freundlich, aber mit ernſter Beſtimmtheit zuſprechenden Gatten (59/60) ſchließlich mißtrauiſch werden und begierig, das Geheimnis der Truhe zu erfahren. Mit Entſchiedenheit gibt er den Willen dazu kund (61). Aber nun ſtellt ſich Walburg, gezwungen lachend, ſo, als ob ſie ihn nur habe prüfen wollen, und bricht in heftige Klagen aus, daß ſie ſeine „mißtrauiſch mißfrohe“ Art nicht eher erkannt habe und daß ſie abergläubiſchem (32 und 26) Trug folgend (64) die Seine geworden ſei. Konrad lenkt erſchrocken ein (59), und beſänftigend umſchmeicheln ſeine Worte und ſein Liebesmotiv (60) ihre Erregung. Ein Verſöhnungstrunk ſoll aller Verſtimmung ein Ende machen, und Konrad geht,

Wein zu holen. Er lauſcht aber hinter der Tür und gewahrt, wieder eintretend, wie Walburg in der Truhe wühlt. Das Meſſer, der ſpitze Stachel in ihrem Gewiſſen, den ſie aus Hexenhand empfing (34), läßt ihr keine Ruhe. Eine Folge leerer, dumpfer Quinten erhöht die drohende Spannung des Augenblicks. Konrad geht entſchloſſen (ſein Motiv 59a tritt hier in rhythmiſch verſchärfter Geſtalt auf) zur Truhe und durchſucht ſie. Walburg gerät in ein krampfhaftes Lachen, im Orcheſter aber malt ein neues Motiv ihre ſtürmiſch trotzige Erregung (65).




Es lenkt bei a in eine dem Motiv der Geiſtererſcheinung (45) nahe verwandte Form ein und deutet auch damit auf den Zuſammenhang jener Erſcheinung mit dieſer Entwicklung der Dinge. In ſelbſtvergeſſenem Trotz geſteht ſie ihm, noch ehe er das Meſſer findet, wie es in ihre Hände kam. Der Hexenjauchzer (41a) tritt im Orcheſter grell hervor, und die Motive des Hexenlachens (42) und des Trugs (64) miſchen ſich gleichfalls in den heftig wogenden Orcheſterſatz. Wild wie ihr Ruf: „Denk' doch dran! Die Andreasnacht!“ gellt endlich auch deren flackerndes Motiv (26) im Orcheſter auf. Jetzt hat Konrad das Meſſer gefunden und ſtarrt Walburg entſetzt an (25 und 45); Walburg aber ruft aus dem Fenſter um Hilfe. Konrad verſteht ihr Gebaren noch immer nicht, da ihm die Bedeutung des Andreasnachtzaubers offenbar nicht vertraut iſt. Er reißt ſie vom Fenſter fort und

beſteht zornig und drohend auf einer Auskunft, wie ſie zu dem Meſſer gekommen iſt. Aber ſein Verdacht wird wach, daß der Verluſt des Meſſers mit jenem beklemmenden Traum zuſammenhängt, der ihn in der Andreasnacht befallen (64), einem Traum von einem Mahl, „bei dem etwas fehlte“. Der Gedanke, Opfer eines teufliſchen Zaubers geworden zu ſein, reizt ihn zu raſender Wut; ſein ehedem ſo biegſames Thema (59a) erhält hier wiederum eine ſcharfkantige Prägung (Kl.-A. S. 144), und die gewalttätige Seite ſeines Weſens bricht nun durch. Er hat Walburg mit feſtem Griff gepackt. Herbeieilende Nachbarn fallen ihm in den Arm. Einer kontrapunktiſchen Vereinigung der Motive 64 und 65 folgen zwei weitere, ſtürmiſch drängende Motive (66 und 67), die dem Wortwechſel Konrads und Heinrichs gelten.



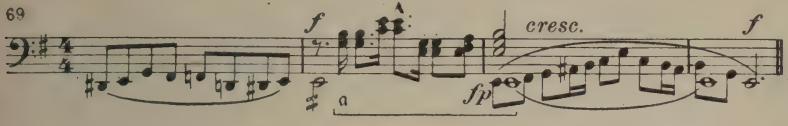

Denn auch Heinrich iſt mit Rüle herbeigeeilt. Er ſucht Walburg zu ſchützen. Konrad weiſt ihn zornig fort (67) und zeiht Walburg vor allen des Verbrechens der Zauberei. Schmerzlich bäumt ſich dabei ſein eignes verletztes Gefühl (59c) auf. Seine Anklage ſtützt er (67) auf ihre eignen Worte, daß er behext ſei, und darauf, was ſie von der Andreasnacht geſprochen (45 und 25). Rüle und mit ihr der Chor brechen in Vorwürfe gegen Walburg aus (68). Rüles und der anderen Mädchen Heuchelei wehrt Heinrich ernſt und mit Nachdruck. Motiv 5c

erinnert im Orcheſter daran, wie dieſe einſt Walburg zuredeten, mit ihnen zur Urme zu gehen. Iſt Walburg ſo ſchuldig, wie Konrad zornig behauptet (67), ſo klagt Heinrich Rüle doppelten Unrechts an, da ſie nun noch leugnet, wobei das Orcheſter ſeinen Worten die Rülemotive 24 und 21 ſpöttiſch unterlegt. Erſt vor ſeiner ins einzelne gehenden Schilderung, wie er die Mädchen belauſcht hat, am Nachmittag vor Walburgs Haus (24) und um Mitternacht bei der Urme (34), und wie er nicht als Geiſt (44), ſondern leibhaftig (1) der Rüle im Turmfenſter erſchienen iſt, verſtummt die ſchnippiſche Rüle. Außer den bezeichneten Motiven machen auch noch das der Geiſterbeſchwörung (32) und der Hexenjauchzer (41a) ſeinen Bericht anſchaulich. Auch ſein Bruder Luſtig-Motiv (2a) klingt einmal an, aber in Moll, als er ſeiner eignen Narrheit gedenkt, die ihn Rüle ſo verkennen ließ. Dann aber wird ſeine Anklage gegen dieſe noch wuchtiger und er heißt ſie dreifach ſchuldig, weil ſie zum eignen Unrecht und zur Lüge auch noch Verachtung für Walburg geheuchelt hat. Rüle ſchweigt, der Chor äußert leiſe ſeine Betroffenheit. Konrad aber beharrt auf ſeinem Recht, Walburg zur Verantwortung zu ziehen (67). Heinrich wiederum beſteht darauf, daß jener nicht mit dem Meſſer in der Hand ſein Recht ſuchen dürfe. Heinrichs ritterliches Motiv (1), in dreimaligem Anſatz, und Konrads Motiv (59ᵃ) gehen im Orcheſter gegeneinander an; unter den ſcharf punktierten Rhythmen ſeines Motivs (1b) entreißt er Walburg Konrads Hand, und dieſe flüchtet ſich hinter ihn. Der Chor will ihm wehren (66). Konrads Verſuch, ſich Walburgs mit Gewalt zu bemächtigen, beantwortet Heinrich mit einem Fauſtſchlag, der jenen zu Boden ſtreckt. Das Motiv ſeiner Kraft (1) mit ſtürmiſchen punktierten Sechzehnteln im Baß begleitet die Tat. Dann reißt Heinrich Walburg an ſich und ſtürzt mit ihr davon.

Der Vorhang fällt, und ein lebhaft bewegtes Orcheſterzwiſchenſpiel läßt die Erregung dieſer Szene ausklingen. Akkordſchläge des vollen Orcheſters wechſeln mit wuchtigen Gängen der Bäſſe, die aus dem Motiv 63 abgeleitet ſind. Nach geraumer Zeit beruhigt ſich der Sturm der Erregung. Dann erklingt zweimal breit und wehmütig das Thema von Walburgs Herzensgeheimnis (15) über den tremolierenden Geigen in den Holzbläſern, während die Bratſchen und Kniegeigen Teile aus der Baßfigur 63 verebben laſſen, die Hörner

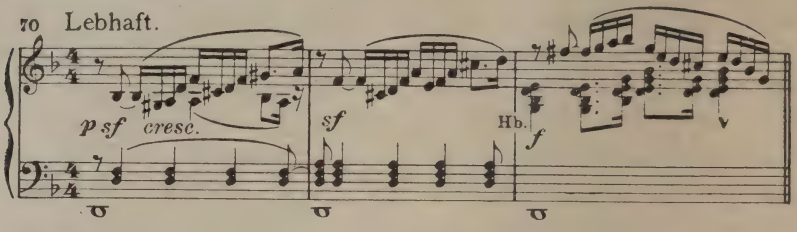
aber Akkorde im Rhythmus von Heinrichs Hauptthema (1b) beiſteuern. So iſt denn nun Walburg in den Schutz ſeiner Kraft gegeben. Aber noch immer ahnt er nichts vom Zuſtande ihres Herzens. Das Motiv ihrer Liebesklage (28) durchzieht drum in zahlreichen Nachahmungen weiterhin das Zwiſchenſpiel, und eine aus Motiv 15a abgeleitete Achtelfigur dient ihm ſinngemäß zum Geleit. In allmählicher Steigerung führen dieſe Themen das Motiv von Walburgs ſchwärmeriſcher Hingebung (9) herauf. Das ſind die Empfindungen der flüchtenden Walburg.

Harte akkordiſche Schläge des Orcheſters reißen ſie jedoch in die Wirklichkeit zurück, und der ſich wieder teilende Vorhang zeigt uns beide, wie ſie auf der Flucht ſoeben das Innere einer Kapelle erreichen, wie Heinrich die Türen verriegelt und Walburg ſich halb ohnmächtig auf einem Stein niederkauert. Konrads Zornmotiv (67) erhebt ſich mit drohender Gebärde im Orcheſter, und dumpf erinnert Motiv 39 an die warnende Stimme, die in Walburgs Bruſt einſt vergeblich ſprach und ſie nicht vor den Schauern der Andreasnacht und allen ihren Folgen zurückzuſchrecken vermochte. Vor der Kirche draußen erhebt ſich wachſendes Getöſe (69).




Die verfolgende Menge iſt vor dem Verſteck des Paares angelangt, und ein Prieſter (69a) führt ſie an. Er fordert von Heinrich die Herausgabe Walburgs. Lachend weiſt Heinrich ihn ab, mit Ernſt aber wehrt er ſich gegen den Vorwurf, er entweihe die Kapelle. Der Chor beſchwört ihn nachzugeben, doch Heinrich bleibt unerſchütterlich feſt in ſeiner Weigerung. Da ſchleudert der Prieſter ſeinen Fluch über das ſündige Paar. Dem Fluche nach dröhnt in gewaltigen Fortiſſimooktaven das Motiv des Andreasnachtzaubers (25). So laſtet doppelter Fluch auf der ſchuldbewußten Walburg. Anders Heinrich! Während das Volk ſich draußen verläuft (69), hallen — nach einer Generalpauſe — auch ihm wohl die düſteren Mollakkorde des Prieſterfluchs noch einmal durch die Seele. Doch ſträubt ſich ſein mutiger und klarer

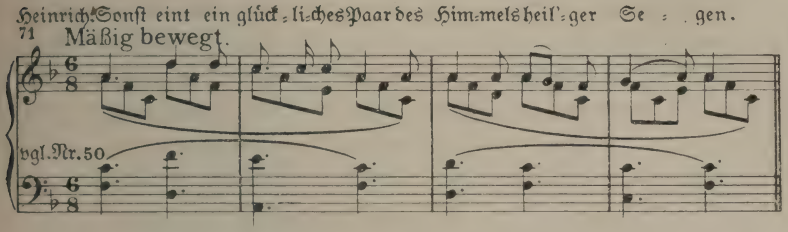
Sinn mit aller Entſchiedenheit (70) gegen die Berechtigung dieſer prieſterlichen Anmaßung.



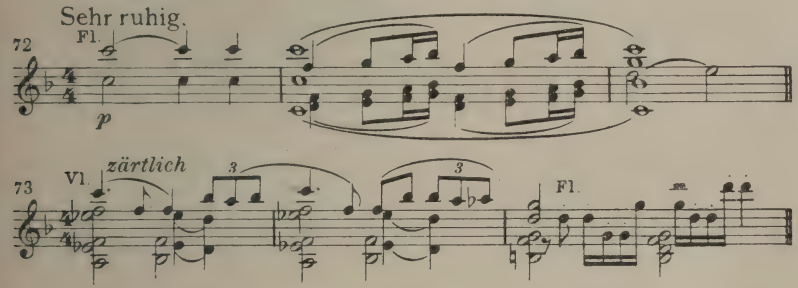

Der Rhythmus ſeiner Tatkraft durchpulſt Geſangsmelodie und Orcheſter, als er nun die Mauern der Kapelle anruft, über ihnen zuſammenzuſtürzen, wenn ſie denn ſo große Sünder ſeien, wie jene draußen meinen (69). Willkommen (7b) hieße er dann dieſen Tod gegenüber einem Leben in ſchmählicher Schmach. Dann wendet er ſich mit einem langen Blick zu der wie ſchlummernd daliegenden Walburg. Motiv 39 webt ſeine geheimnisvollen Harmonien um ihr gequältes Herz, in dem das alte Glückverlangen (4) noch immer ſich regen will. Die Unſchuld ihres reinen Herzens rührt ihn, und ſie könnte muſikaliſch nicht zarter und ergreifender zu uns ſprechen, als durch das ſchöne Thema 8, das nun Flöte und Klarinette vortragen. Ihr unruhvolles Atmen deutet auf waches Träumen, und daß ſie von Liebesleid (28) und Liebesglück (9) träumt, ſagt uns das Orcheſter. Aber Heinrich gewinnt nun, in ihren Anblick verſunken, Klarheit auch über ſein eignes Fühlen; er findet aus der Verblendung, die ihn an Walburgs ſtummer Liebe ſo lange vorübergehen ließ, den Weg zur Erkenntnis; er fühlt, wie es ihn mit aller Macht zu ihren Füßen niederzieht, auf daß er ſie, ſeine Retterin aus Leibes- und Herzensnot, um Verzeihung bitte. Die Motive von Walburgs Glückes- und Liebesſehnen (4 und 9) geben nun auch ſeinem leidenſchaftlichen und ergreifenden Geſange Linie und Stütze. Die Seelengemeinſchaft beider hat ſich vollzogen, ob auch die ſchlummernde Walburg noch nichts von dieſer Wendung ahnt.

Heinrichs Gedanken lenken ſich nun von den Wirren der Vergangenheit ab und der ſelig-unſeligen Gegenwart zu. Er gedenkt der von Freude, Glockenklang, Orgelton und dem Segen des Himmels verſchönten Wege anderer liebender Paare zum Glück. Eine volkstüm-

liche ſchöne Melodie (71), die ſich als glückliche Umformung des Themas 50 erweiſt, ſpiegelt ſein Empfinden wider.



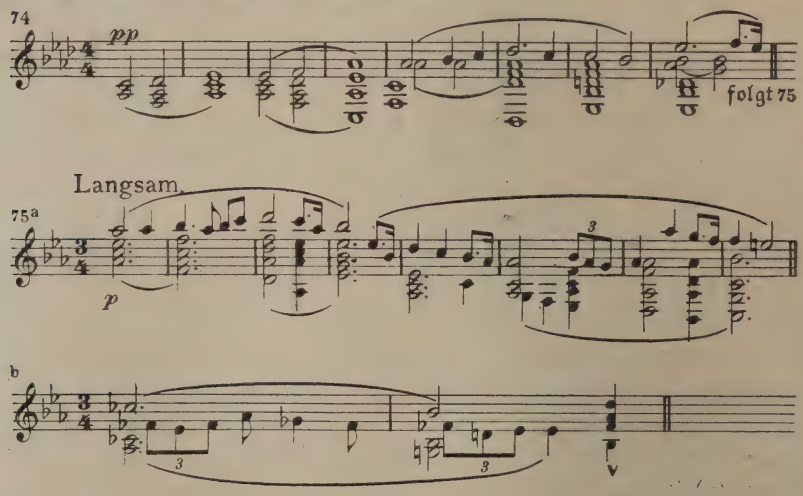

Walburgs und ſein Weg dagegen hat ſie durch Schmerz und durch Prieſterfluch hindurch nicht himmelwärts, ſondern der Hölle entgegen geführt. Faſt will auch ihm das Bangen (39) kommen. Doch ſein lauteres Herz ſucht unerſchrocken über irrendes Prieſterwort hinweg unmittelbar ſeines Gottes Antlitz. Er wendet ſich im Gebet (72) an das Bild der Jungfrau über dem Altar der Kapelle.




Dabei findet er köſtliche Worte und Weiſen reiner Herzenseinfalt (73). Die Choralklänge aus dem erſten Akt (36) ſtellen ſich bei ſeiner treuherzigen Zwieſprache mit dem Jeſuskind des Altarbilds ebenfalls wieder ein. Auch die Heiligen, die die Jungfrau und das Kind umgeben, ruft er an (73), daß ſie ihm beſtätigen, er ſei nicht ſchlecht. Der Prieſter (69) ſei es, doch nicht er und gar Walburg! Aber die Bilder bleiben ſtumm. Manchen ſchon der ihm übel drohte, brachte er mit ſeiner heiteren Art (2a) zum Lachen, ſo wie einſt und oft gar des Kaiſers Majeſtät (20), der ihn drum Bruder Luſtig nannte (2/3). Aber wie ſoll er hier die ſtummen Heiligen verſöhnen? „Soll ich was ſingen? Ach, bin ja heiſer! All' mein Witz heut kläglich ſcheitert." Er ſetzt ſich auf die

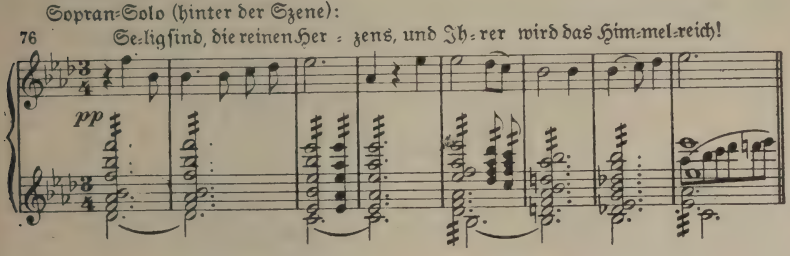
Orgelbank, um ihnen eins zu ſpielen. Es fällt ihm aber nur — der Hochzeitswalzer (52b) ein, und er bricht ſein Spiel vor Walburgs ſchmerzlicher matt abwehrender Bewegung (30 und 4) ſogleich ab. Linde Abenddämmerung (35) durchzieht den Raum; Heinrich ſtützt, allmählich ermattend, den Arm zum Schlummer (2, 73). Die Choralklänge (36) durchklingen mild und ruhig die dämmernde Stille. Im Einſchlummern glaubt er das Jeſuskind lachen und mit dem Finger drohen zu ſehen (72). Mit den Worten: „Auch ein Bruder Luſtig?" ſchließt ſeine köſtliche, von edler Herzenseinfalt eingegebene Zwieſprache mit den Heiligen, und er verſinkt wie Walburg in einen Halbſchlummer.

Und nun entfaltet ſich ein rührend ſchönes Bild, das obendrein eine Muſik von wunderſamem Wohllaut als eine wahre Seligpreiſung der Herzensreinheit verklärend mit innerem Leben erfüllt. Fromme Klänge (74) der Holzbläſer leiten dazu über.




Die Geſtalten des Altarbildes ſcheinen ſich zu beleben. Wie auf Wolken gleitet die Jungfrau herab und neigt ſich zu Walburg und Heinrich, denen ſich im Halbtraum der Kapelle Mauern zu löſen ſcheinen. Dazu ſtimmt das Streichquartett eine herrliche Weiſe an, recht ein Gebild aus Himmelshöhen (75). Teil b erweiſt ſich ſogleich als ſteigerungsfähiger melodiſcher Keim, doch leitet zunächſt die Harfe mit ſilbrigen

gebrochenen Akkorden zu einer reicher inſtrumentierten Wiederholung des Hauptthemas (75) über, worauf dann erſt Teil b ſich in allmählicher Steigerung entfaltet. Ihr macht ein plötzliches Pianiſſimo ein Ende, und in die ſchwebenden Akkorde der Streicher, Holzbläſer und Hörner erklingt es von hinter der Szene her wie eine Engelsſtimme mit der Himmelsbotſchaft: „Selig ſind, die reinen Herzens, und ihrer wird das Himmelreich!“

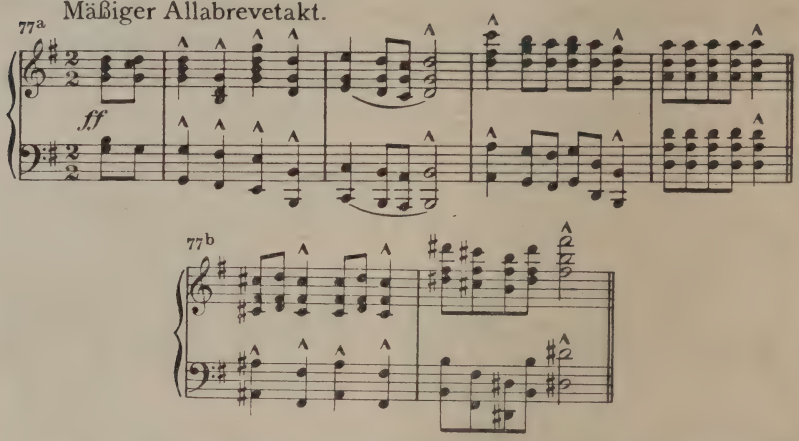



Bei den weiteren Worten: „Selig! Selig! Und ihrer wird das Himmelreich!“ tritt ein vierſtimmiger Engelchor hinzu. So klingt der ſtürmiſch bewegte Akt zart und friedevoll aus in eine Lobpreiſung der Herzensreinheit. Die beiden reinen Menſchenkinder ſchlummern, von den Menſchen gehetzt, von der Kirche verflucht, unter der himmliſchen Hut der Jungfrau Maria und der Heiligen einem neuen Morgen entgegen. Wird er ihre Unſchuld auch vor der Welt erweiſen und wer wird ihnen ein gerechter Richter ſein?

## Dritter Akt

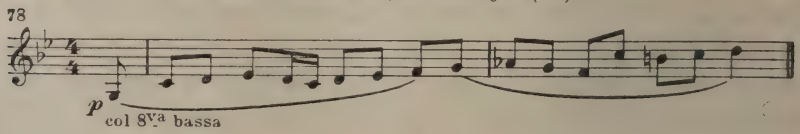
Voll Verheißung und Kraft ſteht an der Spitze der Orcheſtereinleitung zum letzten Akt das Thema von des Kaiſers Otto Kaiſerpracht (16). Es mündet in feſtliche Triller, deren Glanz Triangel und Becken noch erhöhen und zu denen die Bläſer fanfarenartige Gänge, die aus 16a abgeleitet werden, erklingen laſſen. So ſteigert ſich der Satz bis zum *ff*-Einſatz des marſchmäßigen Themas der kriegeriſchen Macht des Kaiſers (77). Dieſes entwickelt ſich in voller Breite und wird dann von dem herriſchen Motiv des Kaiſers (20) abgelöſt, das ſich in zahlreichen Nachahmungen wiederholt und ſchließlich den Wiedereintritt des Themas 77 über reicher geſtalteten Bäſſen herbeiführt, worauf

nach einigen Wiederholungen des Motivs vom zornmütigen Aufbrauſen (20) das Hauptthema des Kaiſers (16) breit und feierlich die orcheſtrale Einleitung ſchließt.

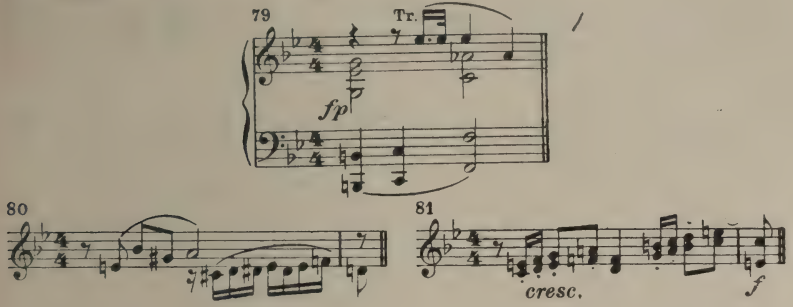



Entließ der zweite Akt den Hörer mit einer Frage, ſo weiſt dieſe Einführung in den neuen Akt mit Bedeutung und wuchtig auf die Perſon des Kaiſers. Ihm ward das höchſte Richteramt auf Erden. Wird er ſeinen Zorn überwinden und ein gerechtes Urteil ſprechen?

Der Vorhang enthüllt uns den Schauplatz, den der Bürgermeiſter ſich für den heimtückiſchen Anſchlag auf des Kaiſers Perſon erkor, nämlich einen Platz vor dem Stadttor. Dieſes erblicken wir im erſten Morgengrauen links, rechts aber die Kapelle, die Walburg und Heinrich birgt. Der Bürgermeiſter kommt mit einigen Stadtvätern zum Tore heraus. Motiv 77a huſcht, aller ſeiner Pracht entkleidet, einige Male vorbei. Der Erniedrigung des Kaiſers gilt ja der ſchändliche Plan, den die Stadtväter nun flüſternd beſprechen. Des Bürgermeiſters Liſt will ſich klug (58) des Kaiſers Perſon bemächtigen, der ſich ohne Gefolge zur Beratung einfinden wird. Doch wer wird den Mut haben, ihn, den mächtigen Fürſten und Herrn, zu packen und zu feſſeln? Nur einem traut der Bürgermeiſter das zu (78).

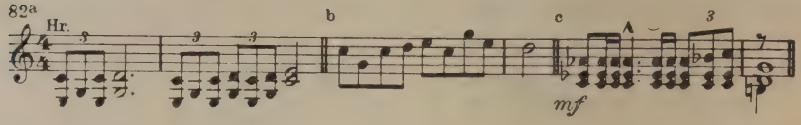


Die Stadtväter nennen ohne Beſinnen wie aus einem Munde den Namen Heinrichs. Den traf zwar des Prieſters Fluch (69a). Aber man braucht ſeinen Arm, und die Klugheit (58) gebietet ihn zu fragen, ob er ihnen den leihen will. Der Bürgermeiſter klopft an der Kapellentür, und Heinrichs allzeit bereite Wachſamkeit antwortet mit dem Motiv ſeiner Beſonnenheit (79).



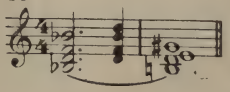

Jammernd trägt ihm der Bürgermeiſter ihre Verlegenheit (80) vor. Aber erſt, als ſie gelobt haben (79), Walburg nicht zu berühren, tritt er zu ihnen heraus. In gemeſſenem Moll begleitet ſein ritterliches Motiv (1) ſein Erſcheinen. Er begrüßt die kleinlaut gewordenen Stadtväter (58) ironiſch, weil ſie nun den pfiffig herbeigelockten Kaiſer (77a) nicht zu fangen ſich getrauen. Der Bürgermeiſter pflichtet ihm bei, ergeht ſich aber ſchon im Vorgeſchmack der Freude (81), wenn ſie den Kaiſer erſt gefangen in ihren Mauern haben werden. Heinrich bleibt zurückhaltend (79); der Bürgermeiſter wird nun deutlicher (80); Heinrich ſolle den Kaiſer packen (77a), was keiner ſich ſonſt getraue. Die Stadtväter vereinigen ihre Bitten und Stimmen mit denen des Bürgermeiſters (80) und ſchließen im Melos des Motivs ihrer Bürgerklugheit (58), die ſie freilich hier im Stiche läßt. Heinrich zögert und ſinnt. „Zwei Zügel hält das Schickſal mir hin! Faß' ſie, Heinz!" (1). Dann ſchlägt er kurz entſchloſſen und frohgemut (2a) ein. Die Stadtväter frohlocken (81), und das Thema der Bürgerſchlauheit (58) ergeht ſich wieder freiweg. Während ſie ſich ins Stadttor zurückziehen, färbt ſich das ſelbſtbewußte Thema aber recht ins Grämliche. Denn es hat Heinrichs Worte „Wartet nur! Ihr Kerle!" zu begleiten und muß dann deſſen Beſonnenheitsmotiv (79) Platz

machen. Heinrich verbirgt ſich mit den beiden Burſchen, die ihm den Kaiſer packen helfen ſollen, hinter der Kapelle. Denn vom Tal herauf laſſen ſich zugleich mit der aufgehenden Sonne Trompeten und im Orcheſter Hörnerfanfaren (82) vernehmen, die des Kaiſers Kommen ankündigen.




Von zwei Trompetern und dem Herold begleitet, reitet der Kaiſer (20) heran und ſteigt vom Pferd. Ihm nahen die Stadtväter, voran der Bürgermeiſter, anſcheinend voll Demut. Das Thema der geſpannten Erwartung (55) erſcheint hier (Kl.-A. S. 194) der hinterliſtigen Heuchelei entſprechend in einer ins Schadenfrohe veränderten Form; insbeſondere die Schlußwendungen 56a und 57 malen treffend das ſpitzbübiſche Gebaren des Bürgermeiſters, der in einer hinterhältigen Anſprache an den Herrſcher ſich vergewiſſert, daß der Kaiſer in der Tat ohne Gefolge erſchienen iſt. Noch iſt er damit nicht zu Ende, da pfeift auch ſchon einer der Stadtväter, und auf dieſes Zeichen hin werfen ſich gedungene Burſchen auf des Kaiſers Trabanten, Heinrichs „Gehilfen“ gleichzeitig auf den Kaiſer und feſſeln alle, bis auf den Herold, der entkommt. In grellem Fortiſſimo und hämiſch verzerrter Geſtalt begleitet das Thema der Bürgerſchlauheit (58) den Vorgang. Ehe man aber den Kaiſer in die Stadt ſchleppen kann, ſtürmt Heinrich mit einer mächtigen Keule bewaffnet gerade zur rechten Zeit (79) aus ſeinem Verſteck hervor und auf die Stadtväter und die Burſchen los. Gleichzeitig geraten im Orcheſter ſein ritterliches Motiv (1) und das Bürgerthema (58) hart aneinander, während er wild auf ſie einſchlägt und ſie in die Stadt hineinjagt. Dann löſt er dem Kaiſer die Feſſeln und tritt mit raſch verhülltem Haupt vor ihn hin. Das Bruder Luſtig-Motiv (2a) frohlockt in den Geigen. Des Kaiſers Stimmung aber ſpiegelt ſich in einer bemerkenswerten Akkordfolge (83) wider.

83



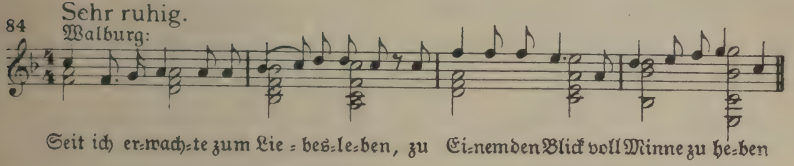
In ihr hat sich die Harmoniefolge seiner Einzugsfanfare 82c aus dem Kriegerischen ins Betroffene gewandelt. Zorn und Scham über seine Gutgläubigkeit erfüllen ihn, und so tritt denn nun die aufbrausende Gebärde seines herrischen Motivs (20) in einer ganzen Reihe von Wiederholungen im Orchester auf und verebbt diminuendo, je mehr der Herrscher seiner Verstimmung Herr wird und das Gefühl freudigen Dankes gegen seinen Retter überwiegt. Der verkappte Bruder Lustig (2a und 3a) will aber sein Antlitz nicht enthüllen, bevor ihm der Kaiser nicht die Erfüllung dreier Wünsche zusagt, nämlich die verräterische Stadt zu schonen, ein gnädiger Richter für den zu sein, der sein Gericht erflehen wird, und endlich seines Retter zu gedenken. „Sam mir mein Bart, bei dem mich einst ein Unhold (2a) faßte!" Mit diesen Worten gelobt es ihm der Kaiser, und sinngemäß heben sie im Melos von Nr.83 an und werden weiterhin von Nr. 20 begleitet, in Erinnerung an die Schmach jener Stunde, die dem Kaiser noch frisch im Herzen brennt. Um so betroffener fährt er auf, als er nun in Heinrich (2) den wiedererkennt, der ihm jenes angetan und ihm überdies den Truchseß (18) erschlug und die Häscher gebunden heimschickte (13 und 12). Aber des Kaisers Zorn besänftigt sich bald, da er seines Gelübdes eingedenk (83) bleibt. Er reicht seinem Retter aus schimpflicher Haft versöhnt die Hand, die Heinrich dankerfüllt küßt.

In Heinrichs Heilruf auf den gütigen Herrscher mischen sich auf der Bühne und im Orchester Fanfarenklänge (82). Vom Herold herbeigeholt eilt das kaiserliche Heer heran und umringt den Herrscher schützend und mit Jubel (77). Dann aber ruft der Chor der Krieger drohend zu den Wällen der Stadt hinauf (82a/b) und die Bürger heraus. Zögernd leisten diese dem Ruf Folge, und in ganz köstlicher Weise deutet das Orchester mit dem Thema des Hahnenschlags (49a) und seinem Kikeriki (53) an, wie dem Bürgermeister in diesem Augenblick nicht anders zu Mute sein mag, als dem unglücklichen Hahn, den er damals zum Galgen verurteilte. Heute geht es um andere Hälse als den des Haushahns! Stockend zerfällt das Thema der Bürgerschlauheit (58) vor dieser Aussicht in einzelne Brocken. Der Kaiser blickt die schuldbewußten Stadtväter lange durchbohrend an und begrüßt sie spöttisch. Dann lehrt er sie — mit der Septime des Hahnen-

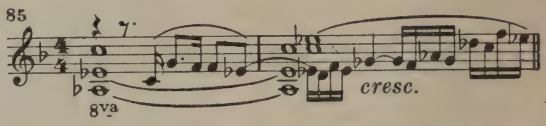
schreies (53) —, sich vor ihm verbeugen, tief und immer tiefer. Im Orchester aber reckt sich seine herrische Gebärde (20) dabei empor, und heftig geht er nun vom Hohn zur schreckhaften Drohung über. Mit dem Heerruf (82) in der Singstimme und dem in wuchtige Stücke gespaltenen und in drohendes Moll gekleideten Motiv 77 im Orchester befiehlt er, den Schuldigen die Köpfe abzuschlagen und die Stadt zu plündern, und erst auf Heinrichs Fürsprache läßt er Gnade vor Recht ergehen. Mit harten Worten (20) entläßt er sie, da sie der Strafe durchs Schwert (82c) nicht wert seien. Beglückt (81/58) erheben sich die Stadtväter. Für einen künftigen Verrat verheißt ihnen der Kaiser aber härteste Strafe und bekräftigt seinen Vorsatz (79): „Sam mir mein Bart!" (83).

Nun tritt Konrad (59a) hervor und klagt gegen Walburg und Heinrich wegen Kirchenschändung (70) und Ehebruch. Überrascht und fragend wendet sich der Kaiser an Heinrich, dessen Bruder Lustig-Motiv (2a) beklommen in der Klarinette auftritt. Heinrichs Antwort: „Nein! Bruder Traurig!" führt im Orchester das Erklingen vom Motiv 28 herauf, das an Walburgs Statt auf ihr Liebesleid hinweist. Konrad kleidet seine Anklage in das Melos seines Themas (59), und bei seinem Vorwurf der Zauberei werden jene Motive wieder laut, die Walburgs trotziges Geständnis (Kl.-A. S. 138f.) begleiteten (65, 45, 26, 25), sodann auch das Streitmotiv (67). Heinrich verteidigt sich zunächst mit aufbrausender Heftigkeit (70) gegen den Vorwurf der Kirchenschändung (69a). Auf des Kaisers warnenden Zuruf lenkt er ein und ruft Konrads rechtlichen Sinn an. Er findet dabei wieder die schlichten Töne der Herzenseinfalt (75), die in der Kapellenszene den Halbtraum des verfolgten Paares umspielten. Dann wendet er sich der Kapelle zu und geleitet, auf daß sie selbst für ihre und seine Lauterkeit zeuge, Walburg aus ihr heraus vor den Kaiser. In das Gewebe des Motivs vom Liebesleid Walburgs (28) schlingt sich dabei zweimal jenes Thema (11), das bereits in der Ouvertüre seinen einzigartigen Reiz und seine bezwingende Wirkung äußerte und hier Heinrichs unwiderstehliche Art malt. Er bittet nämlich nun den Kaiser, an Walburgs Reinheit zu glauben, und er könnte keinen beredteren Fürsprecher finden, als das rührende Motiv der Unschuld (8), dessen liebliche Weise seine Worte begleitet. Walburg zuckt auf des Kaisers

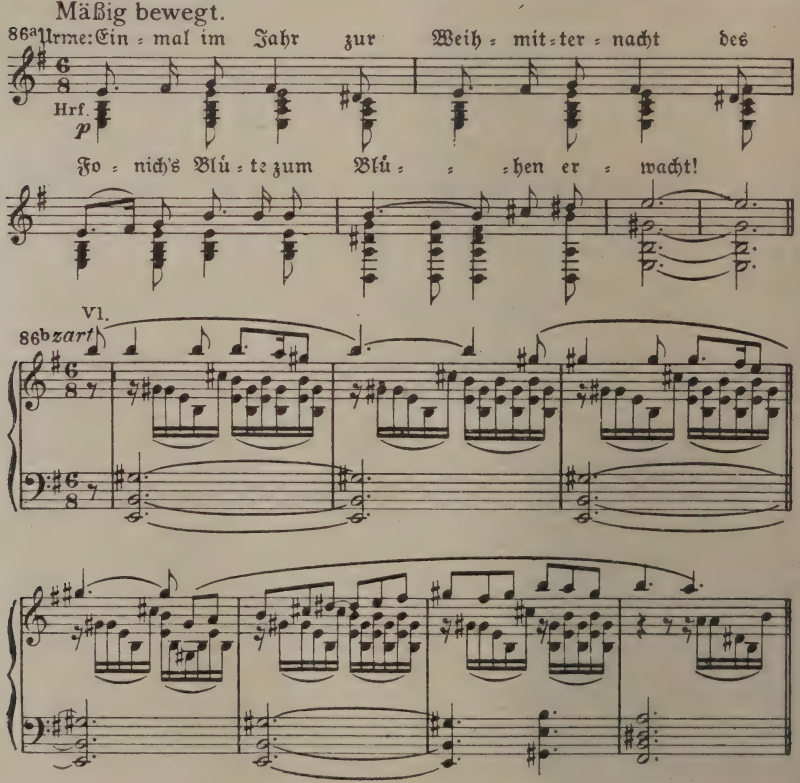
Frage, ob ſie ſich des Ehebruchs ſchuldig bekenne, ſchmerzlich zuſammen (30). Nicht dieſer entſetzlichen Schuld, wohl aber einer anderen zeiht ſie ſich ſchmerzbeklommen (22), und dieſe beichtet ſie offen dem ſich gütig zu ihr neigenden Herrſcher. In Liedform hebt ihre Beichte an und damit das Geſtändnis ihrer Liebe (84).

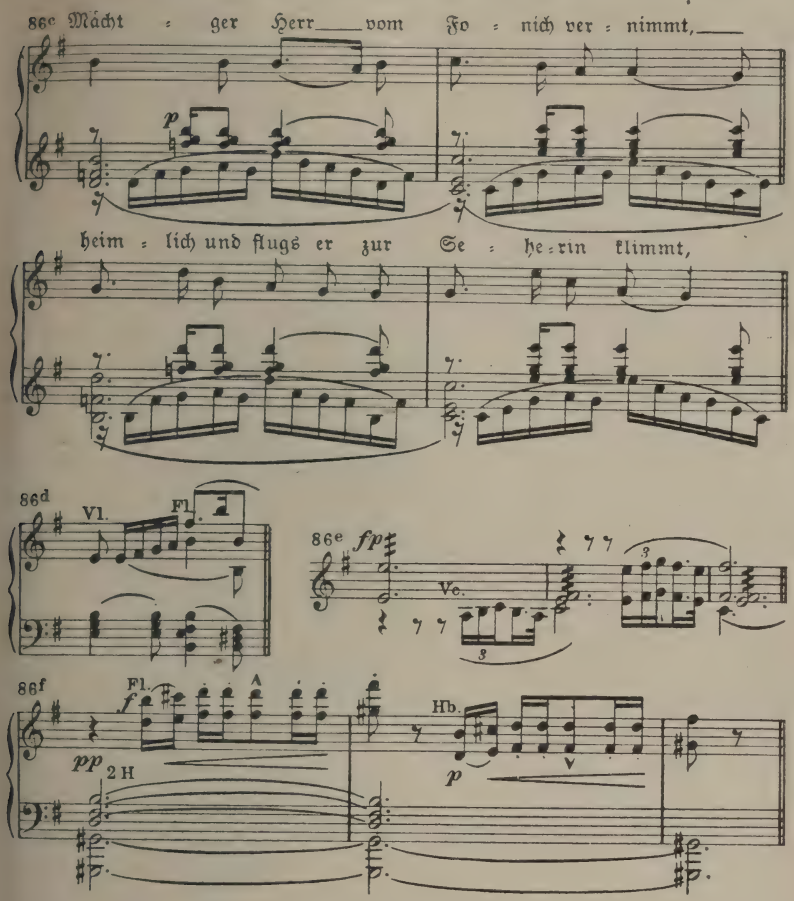



Von je hat dieſe nur einem gehört, und ſinngemäß entfaltet ſich nun das Thema ihres Liebesleids (28) — in vergrößerten Notenwerten — in ſeiner ganzen Schönheit über einer ſchmiegſamen und reichen Orcheſterbegleitung. Die melodiſche Linie entwickelt ſich in hinreißendem Schwunge weiter (Kl.=A. S. 214). „Doch Schmerz war gleich dem Glück gepaart." Und ſo löſt das ſchmerzliche Drängen des Motivs 38 mit dem hoffnungsloſen Ausklang (bei a) jenes ab. Der Eine, dem ſie ihr Herz geſchenkt, erwiderte ihr Fühlen nicht. Wirres Bangen (39) faßte ſie, und bängliches Fragen (6) durchzog ihr Gemüt. Aus ſchmerzlich drängendem Zweifel (38) rang ſich um ſo leidenſchaftlicher ihr Verlangen nach Liebesglück (4) los. In dieſer Seelenqual wurde der Wunſch in ihr übermächtig, durch die geheimnisvolle Offenbarung der Andreasnacht (25, 32, 36) Gewißheit zu erlangen. Dort durfte ſie Antwort auf ihre bange Frage (6) erhoffen, ob der einzig Geliebte ihr zum Gatten beſtimmt ſei. Aber düſter und unerbittlich antworten im Orcheſter Poſaunen und Tuben mit dem Motiv von Konrads geiſterhafter Erſcheinung (45): er und nicht der Erwartete erſchien ihr in der Andreasnacht, und das Schickſal, ſo wähnte ſie, hatte gegen ihr Wünſchen entſchieden. Hier unterbricht Heinrichs reuevoller Ausruf, daß ſeine blinde Torheit ihm das Auge geſchloſſen habe, ihre Beichte. Einer mit leidenſchaftlicher Steigerung ſich einführenden Wiederkehr von Walburgs ſchmerzlichem Motiv (5) antwortet wiederholt, wie in unmittelbarem Zwiegeſpräch ihrer Seelen, Heinrichs Reuever=langen (85).




Das Geheimnis ihres Herzens (28) hat er in ihrem Blick nicht zu leſen verſtanden. Nicht ſie, ſondern ihn und ſeine Dummheit, ſo bittet er treuherzig, möge der Kaiſer ſtrafen. Der Kaiſer iſt es nun auch, der die Frage, die unausgeſprochen zwiſchen Heinrich und Walburg ſchwebt, in Worte faßt, die Frage nämlich, ob Heinrich ſie zum Weibe begehre. Nun iſt die Reihe fragenden Bangens (6) an Heinrich. Denn Walburgs frommer Sinn, auf den das Motiv des Abendſegens (35) hindeutet, verlangt nach Buße in Kloſtermauern. Die Vorſtellung, Walburg im Kloſter zu wiſſen, gibt Heinrich ſeine friſch zugreifende Art






wieder. Wenn Buße getan werden ſoll, ſo mag die Hexe Urme ſie leiſten (41a). Nach ihr ruft drum Heinrich.

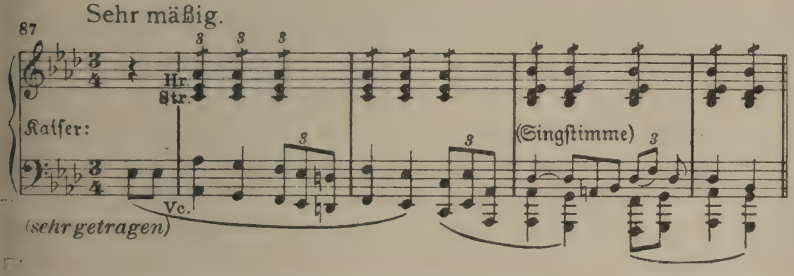
Phantaſtiſch geſchmückt hüpft ſie tanzend herbei, unter den Klängen ihres Hexenlieds (33b—d). Sie verſucht auch gar nicht zu leugnen; lachend bekennt ſie, lachend vernimmt ſie ihr Todesurteil aus des Kaiſers Munde und läßt ſich willig feſſeln (33a). Während der Scheiterhaufen gerüſtet wird, ſingt ſie — der Kaiſer gewährt ihr ahnungslos dieſen letzten Wunſch — die Ballade von der Fonichblüte (86). Die erzählende Balladenweiſe (86a) wird zunächſt von den Harfen

allein begleitet. Dann bringen die Geigen eine in ihrer Miſchung von Volkstümlichkeit und geheimnisvollem Reiz ſehr glücklich erfundene Melodie (86b), die Weiſe von der unſichtbar machenden Fonichblüte, die nur einmal im Jahr, zur Weihmitternacht, zum Blühen erwacht und noch in derſelben Stunde welkt. Der Hexenjauchzer (41a) in den Flöten beſchließt den ſpannenden einleitenden Abſchnitt, und die Urme geht mit Behagen dazu über (86c und d), ihren geſpannt lauſchenden Zuhörern gar anzüglich von einem mächtigen Herrn zu berichten, der ſich einſt den Samen des Fonichs verſchaffte, um ſeiner Gattin eheliche Treue ungeſehen zu prüfen. Zwölf leiſe ſchwirrende Tamtamſchläge im Orcheſter künden die Geiſterſtunde an, da einſt jener Mächtige der Beſchwörung beiwohnte, mit der die Seherin den koſtbaren Samen gewann (86e und f). Teufliſcher Spuk verſuchte umſonſt, ihn zum Verlaſſen des von der Hexe gezogenen Zauberkreiſes zu bewegen. Die duftende Blüte entfaltete ſich — und ſüß wie ſie duftet auch ihr Thema (86b) im Streichquartett auf — und ſpendete den zauberwirkenden Samen. Aber — ſo berichtet (86a) die Urme zum ſichtlichen Unbehagen des Kaiſers weiter — ſchon auf dem Heimwege ging der hohe Herr des teuer erkauften Blütenſtaubes verluſtig. Der Teufel (ſein Motiv Nr. 8 aus dem „Bärenhäuter“ ſamt dem Höllemotiv (Nr. 10) weiſt ihn auch hier aus) in Prieſtergeſtalt bemächtigte ſich ſeiner und blies ihn in alle Winde. So hatte ſich der eiferſüchtige mächtige Herr umſonſt ſo nahe mit verpöntem Hexenwerk und Zauber eingelaſſen.

Heftig fährt der Kaiſer auf. Die Urme hat da aus ſeinen eignen vergangenen Tagen ein übles Stück vor aller Welt enthüllt; wenn ſie auch ſeinen Namen verſchwieg, er fühlt ſich getroffen und befiehlt, ihr die Feſſeln zu löſen. Aber ſie wehrt dem höhniſch (33), zerreißt ihre Bande und ſpringt in den auflodernden Scheiterhaufen hinein. Sextengänge in der Harfe nach Art derjenigen in Motiv 25b begleiten den Sprung in heftigem crescendo aufwärts. Dann erklingt das Krähenmotiv aus „Herzog Wildfang“ (vgl. dort Nr. 61) wieder, und in der Tat, in eine Krähe verwandelt fliegt die Hexe mit höhnendem Zuruf davon. Ihr nach flackert das Andreasnachtmotiv 26 und ihr Hexenmotiv (41), in der Tiefe aber malt Motiv 25 das Grauſen, mit dem die Menge dem unheimlichen Vorgange folgt.

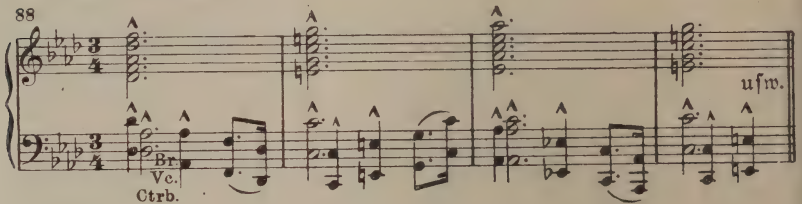
Die Stimme der Arme verhallt mit dem Hexenjauchzer (41a) in den Lüften.

Heinrich findet als Erſter das erlöſende Wort. Keck, aber mit friſchem Humor und gar im Tone der Hexenballade (86a) weiſt er den menſchlich arg bloßgeſtellten Herrſcher darauf hin, daß eben auch er nicht immer wie „ein halber Gott" über menſchlichem Irren erhaben geweſen ſei und daß auch er „ein Menſch, g'rad ſo wie wir!" iſt. Befreiendes Lachen löſt die peinliche Spannung. Doch der Kaiſer, raſch ſich faſſend, dämpft die Heiterkeit, indem er fortfährt, Gericht zu halten, und den Prieſter als Zeugen vor ſich fordert. Dagegen lehnt ſich Heinrich mit leidenſchaftlichem Ingrimm auf; denn jener hat ihm einſt die Schweſter ihrer Ehre beraubt, und er heißt ihn unwürdig, Walburgs und ſein Richter zu ſein. Der Kaiſer muß wohl oder übel nachgeben: Krone und Kirche erweiſen ſich heute nicht als makellos genug, um zu Gericht zu ſitzen. Drum ruft der Kaiſer das Volk ſelbſt zum Richter auf, wozu er ſich einer volkstümlichen Weiſe (87) bedient.




Und das Volk — Volkes Stimme, Gottes Stimme! — ſpricht das angeſchuldigte Paar einmütig frei von aller Schuld und wendet ſich in einem ſich auf dieſes Thema und ſpäter auf Motiv 75b aufbauenden Chorſatz mit ermunterndem Zuſpruch an Walburg, ſich ihrer Unſchuld nun auch zu freuen. Walburgs und Heinrichs Stimmen treten hinzu, ſpäter auch die des Kaiſers. Umſonſt fragt Heinrich, ob Walburg denn beſſer ſein wolle als der Kaiſer, und auch der Herrſcher richtet ſeine im Eingang mitgeteilten ſchönen Worte an ſie vergeblich; Walburg vermag ſich vor dem eignen Gewiſſen noch immer nicht ſchuldlos zu fühlen. Da erinnert Heinrich ſie an die Traumnacht

in der Kapelle und wie dort die heilige Jungfrau ſelbſt ſie geſegnet und wie Engelsſtimmen ihre Herzensreinheit geprieſen haben. Bei dieſer Stelle geht die melodiſche Linie ſeines Geſanges, der bisher der lieblichen Weiſe des holden Themas 75 aus der Kapellenſzene gefolgt war, leicht und ungezwungen in das Thema des Volksurteils (87) über, und das Volk vereinigt erneut ſeine Stimme mit Heinrichs Bitte. So erweiſt ſich des Volkes Stimme in der Tat als übereinſtimmend mit der Willensmeinung der Heiligen. Und nun räumt auch die höchſte weltliche Macht, der Kaiſer, das Hindernis aus dem Wege, das Walburg von einem rechtmäßigen und vollen irdiſchen Glück an Heinrichs Seite trennt: er erklärt ihren Ehebund mit Konrad als vom Satan geſtiftet für gelöſt, und feierliche ganztaktige Bläſerakkorde über kraftvoll ſchreitenden Bäſſen (88) geben ſeinem Spruch Nachdruck und Weihe.




Auch dieſem Urteil ſtimmt das Volk einmütig zu.

Und doch will ſich der Druck von Walburgs Herzen nicht völlig löſen. Da kommt Heinrich ein kecker Einfall; der Bruder Luſtig in ihm erhebt nach all dem Ernſt des Tages friſch und frei das Haupt. Schelmiſch erklingt ſein luſtiges Motiv (2a) in der kleinen Flöte und im Glockenſpiel und wandelt ſo jäh die muſikaliſche Stimmung um, auch ſeine Motive 3 und 1 ſchließen ſich an. Bruder Luſtig iſt im Begriff, ſeinem Namen Ehre zu machen. Beim Kaiſer hat er noch den letzten der drei Wünſche frei, und der Herrſcher gelobt ihm bei ſeinem Bart (20) huldvoll die Erfüllung. Während im Orcheſter ſich die Motive der Bürgerſchlauheit (58) und der durch ſie gekränkten kaiſerlichen Macht (77a in Moll) miſchen, wendet Heinrich ſich mit drohender Entſchiedenheit (79) an die Bürger und heißt die ledigen Weiber (23) vortreten. Zögernd gehorchen die Mädchen (29). Dann befiehlt er mit derbem Humor den kaiſerlichen Soldaten, nach Krieger-

brauch (77 und 82) zur Plünderung, zum Sturm auf „dieſe Zinnen, von Stein nicht, von Linnen“ vorzugehen, laut des Kaiſers Spruch (20; aber ſtatt der Schlußoktave mit der Kikerikiſeptime des Hahnenſchlags!). Luſtig wirbeln nun Teile der Motive 3, 1, 77, 24 und 29 durcheinander, während das Motiv des Stürmens (82) vorherrſcht, und auf ein Zeichen Heinrichs bemächtigen ſich die Soldaten in ausgelaſſener Luſtigkeit jeder ſeines Mädchens.

Nun löſt ſich der Albdruck in befreiendem Lachen dank Bruder Luſtigs frohgemuter Art, und das iſt der rechte Augenblick auch für ihn, den entſcheidenden Sturm auf Walburgs Herz zu unternehmen. Er nähert ſich ihr, und der ganze Zauber ſeiner bezwingenden Perſönlichkeit ergießt ſich in Wort und Ton, wenn er nun Walburg bittet, froh unter den Fröhlichen zu ſein. Im Orcheſter umfängt der wundervolle Bogen ſeines Bitthemas (11) die Geliebte lind und mit zarter Werbung. Mit aller Wärme ſingen die Geigen dieſes ausdruckgeſättigte Thema zu Arpeggien der Harfen, Bratſchen und Kniegeigen in viermaliger Wiederholung. Dann mündet Heinrichs Geſang in das ſehnſuchtbeſchwerte Motiv von Walburgs Glückverlangen (4), und er ſchließt mit dem ſchönen Thema ihrer Hingebung (9).

Nur ein Gedanke hält Walburg da noch ab, dem Geliebten an die Bruſt zu ſinken; das iſt der an Konrad (59), und an dieſen wendet ſie ſich nun mit der Bitte, ihr zu verzeihen. Noch einmal ſchlingt Konrads Liebesmotiv (60a) ſeine ſchöne melodiſche Linie im Orcheſter. „Gott verzieh! Verzeih' du mir!“ Mit dieſen Worten tritt er voll edlen Anſtands beiſeite. Heinrich aber wiederholt ſeine drängende Frage, ob Walburg nun die Seine werde, und Dank gegen Gott im Herzen (35) reicht ihm Walburg jetzt tröſtlicher Gewißheit froh (37) die Hand zum Bunde. Das Motiv ihrer Liebesklage (28) ſtrömt noch einmal ſeine ganze Wärme aus und erliſcht dann. Der Chor des Volks bricht in Heilrufe auf die glücklich Vereinten aus und auf den Kaiſer (77a), der ſie zueinander geführt hat. Der Herrſcher aber vertieft die freudige Erregung des bedeutungsvollen Augenblicks durch eine eindringliche Mahnung für die Zukunft und gibt ihr ſinnbildlichen Ausdruck, indem er eine Axt ergreift und mit mächtigem Schwung in den Stamm einer Eiche treibt. Solange ſie im Stamme ſteckt, ſoll der Friede, der nun wieder in die Stadt eingekehrt iſt, ungeſtört bleiben.

Das Volk nimmt Worte und Weiſe (16) von ihm auf und wiederholt ſie feierlich in Form eines Gelöbniſſes. Dann umdrängen alle den Kaiſer und geleiten ihn in feſtlichem Zug zum Stadttor hinein. Das Orcheſter fällt jubelnd mit den Hauptthemen Heinrichs (1, 2 und 3) ein, deſſen aufrechte, wahrhafte und frohe Art alles zum Guten gelenkt hat. Triangel und Glockenſpiel erhöhen den Glanz des fröhlichen Orcheſterſatzes. Eine machtvolle Wiederholung von Heinrichs ritterlichem Hauptthema (1) macht mit Wucht und Nachdruck den Beſchluß.

# Sternengebot

V

# Sternengebot

In 3 Akten und einem Vorspiel[1])

(„Karl Klindworth, dem würdigen Jünger und Freunde Richard Wagners und Franz Liszts, dem opfermutigen Vertreter der Kunst meines Vaters und meines Großvaters dankbar verehrungsvoll zugeeignet".)

## Die Grundzüge der dramatischen Handlung

Der Frankenherzog Konrad der Salier, dessen Sitz der Dichter im zehnten Jahrhundert zu Fritzlar annimmt, ist in seiner Ehe mit Hiltrud ohne den ersehnten Thronerben geblieben. Eine Tochter, die liebliche und herzensstarke Agnes, ist sein einziges Kind. Schwere Sorge lastet drum auf dem Herzog, und sie wurde zum Verhängnis, als ihm einst eine Seherin prophezeite, in den Sternen sei geschrieben, daß der Sohn des Grafen Luitpold von Kalw, seines verhaßtesten Gegners, sein Erbe und zugleich sein Eidam werden würde. Da hatten finstere Pläne sich seiner bemächtigt. Nicht genug, daß der Kalwe verfemt und verbannt Konrads Verfolgung erlag, daß des Kalwen Weib auf der Flucht starb, auch den Knaben, den die Fliehende dem sterbenden Gatten geboren, und gerade ihn, galt es un-

[1]) Klavierauszug bei Max Brockhaus Leipzig (1907).

schädlich zu machen. Das verwaiste Knäblein war zu diesem Zweck einem treuen Knecht überantwortet worden. Der aber hatte es, statt es zu töten, heimlich in ein Kloster gebracht und der Obhut eines würdigen Abtes anvertraut. Obwohl der Herzog also wähnen durfte, der Knabe sei tot, nagte doch unruhige Sorge noch immer an ihm. Sie treibt ihn auch heute — und damit setzt die Handlung des szenischen Vorspiels ein —, in der Sonnenwendnacht, da er auf der Rückkehr von einem siegreichen Kriegszug gegen die Wenden in der Nähe lagert, noch einmal zur Waldbehausung jener Seherin hin. Er will, zur eignen Beruhigung, sie und ihre Prophezeiung Lügen strafen, aber er muß von ihr hören, was ihm zunächst unfaßbar dünkt, daß nämlich jener Knabe nicht tot ist, daß er vielmehr zu einem stattlichen Jüngling und Freiersmann für des Herzogs Tochter herangewachsen ist. Ungläubig vernimmt er diese Kunde, ungläubig spottet er über der Seherin Kunst, in den Sternen zu lesen, sie aber verschwindet mit höhnendem Zuruf. Es ist wohl nicht die Erbitterung über den Zweifel des Herzogs an ihr und ihrer Sternenweissagung allein, die sie sich ihm und seinen Fragen empört entziehen läßt. Des Herzogs letzte, hastig ihr nachgerufene Frage nach Kurzbold läßt vielmehr ein dämmeriges Licht auf verborgene Beziehungen fallen, die diese drei Menschen, so verschieden auch ihre äußeren Lebensbedingungen sind, im geheimen miteinander verknüpfen. Über des Kurzbold Herkunft liegt ein Schleier. Der buckelige Krüppel ist selbst rastlos bemüht, das Geheimnis seiner Geburt zu ergründen. Er ist ein Bastard des Herzogs; daran zweifelt er nicht, wenn ihm auch ein Zeugnis dafür fehlt. Seine Mutter aber sucht er unter denen, die „mäuseatmend auf dem Brocken" zu finden sind. Vom Vater hat er die trotzige Kühnheit, von der zauberkundigen Mutter aber die Gabe überkommen, verborgener Fäden Gespinst zu entwirren, in die Geheimnisse seiner Mitmenschen einzudringen. Den Weh-, Wahn- und Wirrenwitterer, den Schuldspürer nennt er sich selbst. So wächst der von allen mißachtete Krüppel wie das Fleisch und Bein gewordene Schuldbewußtsein des Menschenherzens vor unseren Augen zu tragischer Größe empor. Zunächst ist nur der Herzog und die auf diesem lastende Schuld seines Spürens Ziel, und darum sucht er mit hinterlistiger Gewalt in den Besitz jenes Pergaments zu gelangen, in welchem der sterbende Abt die Herkunft

des jungen Heinz, des Kalwensohns, bezeugt und damit zugleich den Herzog lichtscheuer Tat überführt hat. Mit Gift und Dolch trachtet Kurzbold dem Jüngling, in dessen Hände der Abt das Pergament gelegt hat, nach dem Leben. Umsonst! Heinz vereitelt alle seine Anschläge, packt ihn und schleppt ihn vor den Herzog. Der liest das Pergament und erhält so Gewißheit, daß der Sohn seines Feindes lebt und vor ihm steht. Zur alten Schuld häuft er nun neue. Um jeden Preis will er den Jüngling verderben. Er übergibt ihn einstweilen dem edlen Helferich von Lahngau in Gewahrsam. Der Treue dieses Tapfersten seiner Tapferen darf er um so sicherer sein, als ihm dessen Liebe zu Agnes nicht verborgen blieb und er in ihm mit Freuden seinen künftigen Eidam sieht. Er ahnt nicht, in welch peinvollem Zwiespalt der Edle sich seit der vergangenen Nacht befindet, seit er nämlich, dem Herzog auf seinem nächtlichen Gange zum Walde besorgt nachschleichend, Zeuge seines Gesprächs mit der Seherin und damit Mitwisser von des Herzogs dunkelem Geheimnis geworden ist. Mußte er so seinen Fürsten und den Vater der Geliebten in den Bann schwerer Schuld verstrickt gewahren, so sah er gleichzeitig alle Blüten seiner noch unausgesprochenen Liebe zu Agnes mit einem Schlage welken. Denn Helferich glaubt an das Gebot der Sterne, das die Geliebte einem andern, eben dem jungen Heinz, bestimmt, und die Tatsache, daß dieser allen Nachstellungen zum Trotz herangewachsen ist, bestärkt ihn nur noch in seinem Glauben an den Schicksalsspruch. Diesem fügt sich der Edle, in schwerem inneren Ringen auf der Geliebten Besitz verzichtend, und mehr noch, ihm gehorsam, tut er alles, was in seiner Kraft steht, um Heinzens Leben zu schützen und ihn Agnes zuzuführen. Dieses Bemühen bringt ihn selbst in schwerer Schuld Verdacht und macht auch ihn damit zu einem Ziel und Opfer Kurzbolds, des Schuldspürers, der in ihm überdies mit den feinen Sinnen des Hexensohnes den Mitwisser der Schuld des Herzogs wittert und mit der Verfolgung Helferichs nur seinem eignen Racheplan dient, nämlich Vergeltung an dem zu üben, dem er sein eignes elendes Dasein verdankt.

Helferich aber, nur das eine Ziel vor Augen, den jungen Heinz vor den Nachstellungen des Herzogs zu retten, verstrickt sich in das Netz der „Spinne Nacht", die „das Schicksal webt". Er folgt nächtlicherweile einer Botschaft Julias zu einem Stelldichein in ihrem Garten. Aber

nicht leichter Liebe lockender Lohn zieht ihn zu der feurigen Römerin, deren Leidenschaft ihm einst zuflog und die nun, an ihres düsteren Gemahls, des redlichen Pflichtmenschen Herbert Seite, in ihrer neuen, nordisch kühlen Heimat des Südens glutvolle Schönheit entbehrt. In Herberts, des herzoglichen Ratgebers, Hause weilt auf des Herzogs Befehl jetzt auch Heinz als Gefangener. Ihm gilt Helferichs Trachten, ihm muß er sich um jeden Preis nähern, auch um den, daß er Julias Sehnen grausam enttäuscht. Gefahr ist im Verzuge. Denn Heinzens Übersiedelung aus dem Gewahrsam Helferichs in das Haus Herberts ist nur der erste Schritt auf dem Wege, den des Herzogs finsterer Plan zu Heinzens Untergang vorgezeichnet hat. Den zweiten Schritt birgt ein schriftlicher Befehl des Herzogs an den Burgvogt von Nürnberg, Heinz auf immer in seinem tiefsten Burgverließ zu verwahren. Dieser Brief ist dem Kanzler Herbert entfallen, da er mit Heinz, der sich sträubte ihm in sein Haus zu folgen, rang; Helferich hat sich seiner unbemerkt bemächtigt und entnimmt aus ihm, wie der Herzog sich immer tiefer in Schuld zu verstricken im Begriff ist und wie nahe die Heinz drohende Gefahr. Umso klarer erkennt er die ihm vom Himmel bestimmte Aufgabe, unter Verzicht auf das eigne Liebesglück „Vollstrecker einer Weissagung zu sein und eines Unschuldvollen Leben zu retten". So folgt er denn Julias Ruf zu nächtlichem Stelldichein und — fordert von ihr die Herausgabe des Gefangenen. Da kehrt Herbert unvermutet zurück und trifft auf Helferich. Mit dem Schwert greift er den vermeintlichen Schänder seiner Gattenehre an und — fällt von Helferichs Klinge. Noch im Sterben sucht er der Gattin und seines Hauses Ehre zu wahren und heischt und erhält von Helferich einen Eid, daß sie verhehlen, wie und durch wen er fiel. Eines Schuldlosen Blut aber befleckt nun Helferichs Schwert. Denn Herbert war nur das blinde Werkzeug seines Herrn und in dessen Plan nicht eingeweiht.

Kurzbolds spürender Sinn macht sich nun an Helferich heran. Er nimmt die Gelegenheit wahr, wie Helferich in einer Turnierpause ermattet Erholung sucht. Der Zwiespalt seines Innern lähmt ihm auch die körperliche Kraft, und gerade heute, wo als Preis des Turniers Agnes' Hand dem Sieger winkt, jene Hand, um die er kämpfen muß, obwohl er sie, dem Schicksalsspruch der Sterne zufolge, nie be-

sitzen soll. Da hat sein gefährlicher Gegner im Turnier, Adalbert von Babenberg, ein unverhofft leichtes Spiel. Trotzdem weist Helferich verächtlich Kurzbold und dessen kraftspendenden Zaubertrank vor dem entscheidenden Waffengang ab. Er kehrt in die Kampfbahn zurück — und wird von Adalbert aus dem Sattel geworfen.

Bleich und traurig reicht Agnes dem siegestrunkenen Babenberger den Siegerkranz, eine neue und bittere Enttäuschung zu all denen, die das sonst so frohgemute Mädchen erfahren mußte, seit der Vater siegreich aus der Wendenschlacht heimkehrte. Damals begann ihr Leid: Helferich, der Siegreiche, dem sie jubelnd mit ihren Frauen entgegeneilte, wich ihr scheu und verlegen aus. Die in ihm vorgegangene rätselhafte Veränderung bedrückte sie. So setzte sie ihre Hoffnung auf den Ausgang des Turniers, der bei der bewährten Kraft Helferichs nicht zweifelhaft sein konnte. Im Frohgefühl dieser Hoffnung findet sie auch die Kraft, den Eltern, die sie soeben noch in ernstem Zerwürfnis traf, mit munterem Scherz versöhnend zuzusprechen. Freilich, sie weiß, wie der Mutter Klugheit Adalbert als Eidam wünscht, während der Vater Helferich bevorzugt. Und noch nicht genug mit der Niederlage Helferichs im Turnier! Als sich nun der Festzug der Stadt zuwendet, tritt Kurzbold kühn und offen als Kläger gegen Helferich auf; er klagt ihn des Mordes an Herbert an, und Helferich, nach anfänglicher matter Verteidigung, schweigt dazu und läßt sich als Gefangener davonführen. Agnes ahnt nicht, daß ein Eid ihm die Zunge bindet, aber sie wird an dem Geliebten auch jetzt noch nicht irre. Sie gibt aber notgedrungen nun dem Drängen der Mutter nach, und so eröffnet den letzten (dritten) Akt ein höfisches Fest am Vorabend ihrer Hochzeit mit Adalbert.

Doch kaum sind die Gäste davongezogen, so führt auf Agnes' Geheiß der alte vertraute Diener Christoph ihr Helferich aus dem Kerker zu, und es kommt zur entscheidenden Aussprache zwischen den Liebenden. Zwar setzt Helferich ihren drängenden Fragen den Hinweis auf seinen Schwur entgegen, der ihn schweigen heißt. Mit der Beharrlichkeit des liebenden Weibes entfrägt sie aber dem Ausweichenden, was er vom Sternengebot weiß und daß dieses sie einem andern, nämlich dem jungen Heinz, nicht aber dem Babenberger bestimmt. Ihr gesunder Sinn wehrt sich gegen die Vergebung ihrer

Hand an einen ihr Unbekannten und gegen Helferichs Glauben an solchen Schicksalszwang. Doch er weist auf ihres Vaters Ohnmacht hin, den Schicksalsspruch zu durchkreuzen. Was es mit seinem Schwur auf sich hat, errät sie mit dem feinen Sinn der Frau eher, als er es ihr zögernd gesteht. Sie selbst nennt ihm den Namen der Frau, deren Ehre sein Eid wahren soll, und jetzt braucht Helferich sich nicht mehr zu scheuen, ihr die volle Wahrheit zu sagen.

Rein von aller Schuld erscheint ihr nun der Geliebte, und damit ist die letzte Schranke gefallen, die ihr den Blick auf ein Glück an seiner Seite versperrte. Auf den Weg zu diesem Glück weist sie ihn voll freudiger Hoffnung: sie will Heinz bitten, daß er auf ihre Hand verzichte, dann trenne nichts die Liebenden mehr. Doch Helferich entgegnet ihr düster, daß Herberts Tod auch dann noch zwischen ihnen stehe und daß er fest entschlossen sei, diesen durch einen Kreuzzug ins heilige Land zu sühnen. Vergeblich dringt sie in ihn, zu bleiben. Wohl ist es mit seiner heldenhaften Selbstbeherrschung zu Ende: ihre Lippen finden sich in wehmutsvoller Wonne zu einem ersten Kuß. Sein Vorsatz, zu scheiden, bleibt jedoch unerschütterlich.

Nun, da sie alles weiß, ist Agnes' Entschluß, Helferich die Treue zu wahren, nur noch fester als je. Die Erregung dieser entscheidungsschweren Stunden wirft aber das herzensstarke Mädchen in fiebriger Erschöpfung aufs Lager. Bedurfte es noch eines Mittels, sie vor der ehelichen Verbindung mit Adalbert zurückzuschrecken, so wirkt dies der Traum, den nun Kurzbold, zum Dank für bewiesenes Mitleid mit ihm, der Fiebernden schickt und der ihr Adalbert als gespenstischen Reiter zeigt, wie er sie mit sich reißt in sausendem nächtlichen Ritt dem Kirchhof zu und um das offene Grab an Brautbetts Statt. Mit einem Schrei des Entsetzens erwacht sie und wie geistesabwesend sieht sie sich von ihren Frauen umdrängt, die sie zur Hochzeit schmücken wollen, sieht die Gäste, die Eltern und endlich auch Adalbert sich ihr festlich nahen. Da faßt sie sich eingedenk des warnenden Traumes und verweigert vor aller Welt Adalbert ihre Hand. Dieser aber besteht drohend auf des Herzogs Zusage, und fast kommt es zum Kampf zwischen beiden. Agnes gebietet ihnen Einhalt. In ihrer schmerzgeadelten, jungfräulich-reinen Seele erhebt sie sich hoch über ihre von Leidenschaft und Schuld, Ehrsucht und Haß getriebene und ver-

wirrte Umgebung. Hoheitsvoll verkündet sie, kein Kampf dürfe das Friedensfest des heutigen Tages der Freude stören, des Tages, an dem Helferichs Unschuld klar sich erweise. Sie bürgt für seine Schuldlosigkeit, und auf ihr Zeichen erscheint, von der Menge freudig begrüßt, auf der Terrasse des Hintergrunds Helferich selbst und ihm zur Seite Heinz. Der Jüngling überbringt auf Helferichs Geheiß jenen verhängnisvollen Brief an den Nürnberger Burgvogt dem Herzog, der nun, erbebend, endlich das Schriftstück wieder in der Hand hält, das seine Sorge und seine Schuld aller Welt hätte offenbar machen können. Helferich aber verweist ihn an Gott, dem er danken solle, daß er seinen Willen durchkreuzte, und der ihn, Helferich, als Vollstrecker des Sternengebots gesandt habe. Damit wendet er sich ab und entschwindet rasch den Rufen und Blicken des Volks, das ihn vergeblich bittet zu bleiben.

Wird sich das Sternengebot, an dessen Unentrinnbarkeit Helferich so fest glaubt, wirklich vollstrecken? Soll der Zwang geheimnisvoller Gewalten in der Tat im menschlichen Schicksal bestimmend sein? Agnes verneint diese Frage laut vor aller Welt. Mit jungfräulichem Freimut wendet sie sich zu Heinz, ob er begehre, was ihm ohne Liebe geboten werde. Denn ihr Herz, so jubelt sie, in Wehmut und Wonne zugleich, in die Welt hinaus, gehört auf ewig Helferich, dem Edlen, der sich von ihr schied, um Schuld zu sühnen. Aber „höher als aller Sterne Gebot waltet ein zweites: das Herzensgebot". In den Armen ihres erschütterten Vaters sinkt sie schmerzüberwältigt zusammen. Heinz aber, mit dem ganzen Zartsinn des natürlich empfindenden, unverdorbenen Jünglings, kniet zu ihren Füßen nieder und bietet ihr seine brüderliche Zärtlichkeit als Trost in ihrem Schmerz um Helferich.

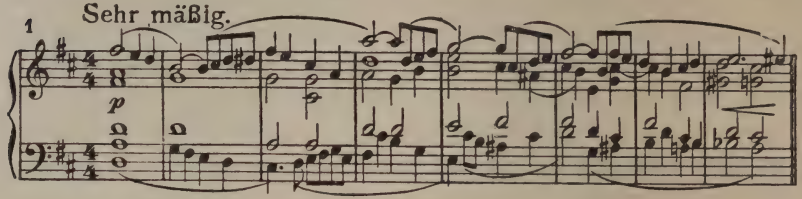
Damit hilft er an seinem Teil den Sieg des Herzensgebotes über Sternengebot vollständig machen und bahnt gleichzeitig die Möglichkeit einer beseligenden Vereinigung der durch Schicksalsspruch Getrennten in einer glücklicheren Zukunft an.

## Die Musik

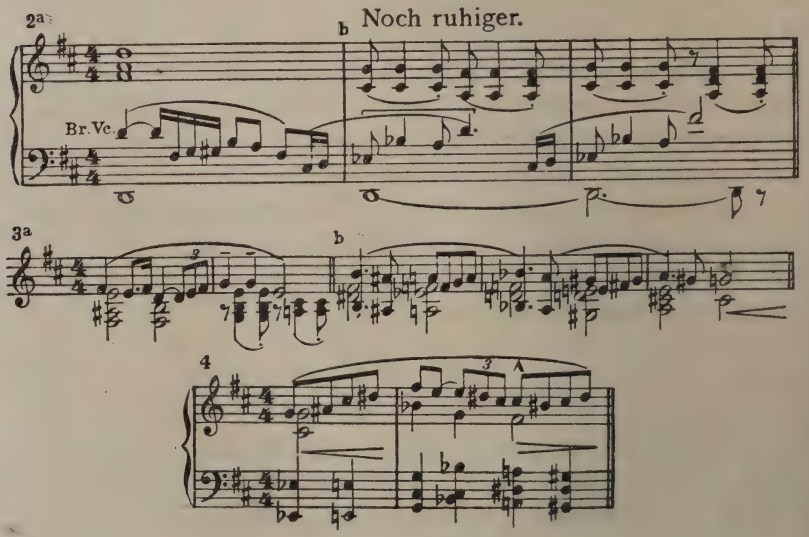
### Vorspiel und Erster Akt

Die Musik des Orchestervorspiels ist Seelensprache des Helden, Helferichs von Lahngau. Eine Reihe ausdrucksvoller Themen fügen sich zu einem Bau von leicht übersichtlicher Formung kunstvoll zu-

ſammen und künden uns „Nam' und Art" des Helden. Denn auch ſein Name, der Hilfreiche, bedeutet einen Teil ſeines Weſens. Unheil zu verhüten, ſandte Gott ihn her; ſo faßt er ſelbſt ſeine Beſtimmung auf und ſo eröffnet das Thema von Helferichs göttlicher Sendung (1) auch ſogleich das Orcheſtervorſpiel.



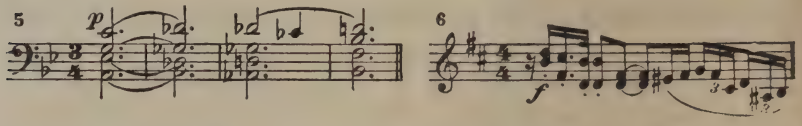

Ruhend auf den weichen Harmonien der Hörner, zu denen ſpäter noch eine Trompete tritt, ſingen die Holzbläſer das weitatmige Thema, das in der Schönheit ſeiner nicht ergrübelten, ſondern natürlich entwickelten melodiſchen Linie und in dem ungezwungenen Fluß ſeiner Harmoniſation alle Merkmale urſprünglicher und reifer Schöpferkraft erkennen läßt. In ſeinen von allen Blechbläſern in zartem *pp* geſtützten Schlußakkord erklingt von den Bratſchen und Kniegeigen das Thema 2.



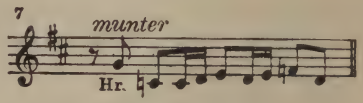
Nicht eitel Glanz und Wonne, so sagt es uns, ist mit jener Bestimmung auf Helferich hernieder gesunken, sondern gleich einem Schicksalszwang (2) lenkt sie sein Tun und Lassen. Er aber macht mit männlichem Entschluß (3) die ihm gewordene Aufgabe zu der seinigen. Die Weiterentwicklung des Themas 3a über 3b führt zu Klängen peinvollen Ringens (4). In sie mischen sich Wiederholungen von Thema 2 und 3a; zu besonderer Bedeutung erhebt sich bald auch der Teil b des Themas 3. In Helferichs Selbstgespräch (Kl.-A. S. 48) treffen wir die gleichen Klänge. Dort leiten sie Helferichs Sinnen zu dem unabänderlichen Schluß von dem ihm gewordenen „hohen Los", das so „bitter traurig" ist. Im Vorspiel aber führen sie zusammen mit Thema 4 in schmerzlicher Steigerung zu einem Höhepunkt, auf dem sich Schicksalszwang (2) und Helferichs Herzenspein (4) vereinigen. In das Fortissimo ihres heftigen Zusammenklangs hinein werfen die Bläser eine aus 2b abgeleitete Figur voll schneidend schmerzlichen Ausdrucks in dreimaliger gesteigerter Wiederholung. Nach mehrmaligem Aufbäumen der Themengruppe entlädt sich die Kraft des vollen Orchesters in einem stringendo über aufwärts strebenden Streicherfiguren, und nach einem diminuendo setzt dann das mildschöne Thema 1, diesmal in den Hörnern, wieder ein. Es führt uns zu des Helden „hohem Los" zurück und entrückt der „bitteren Trauer", die mit diesem Amt verknüpft ist. Die Geigen singen dazu eine himmelwärts weisende Gegenmelodie. Auch Thema 2 erhält nun leise und ergebungsvoll noch zweimal das Wort und führt den zart verklingenden Schluß herbei. —

Der sich öffnende Vorhang erschließt uns den Blick in eine Landschaft mit Wald und Fels, die Stätte des kurzen szenischen Vorspiels. In sternenheller Nacht sehen wir Helferich heranschleichen. Er ist dem Herzog Konrad, seinem Fürsten, gefolgt, als er ihn sich in sichtlich trüber Stimmung aus dem Lager der siegreichen Kriegerschar waldwärts entfernen sah. Hier nun, im Scheine eines kleinen Feuers, gewahrt er ihn im Gespräch mit einer in diesen Felsen hausenden Seherin und lauscht diesem. Zu der Seherin hatte den Herzog seine Unruhe getrieben. Wir entnehmen dem Gespräch beider, daß er einst eine Weissagung von ihr empfing. Heute aber kommt er ihr zu künden, daß jene falsch gewesen ist. Sie wehrt sich gegen seinen

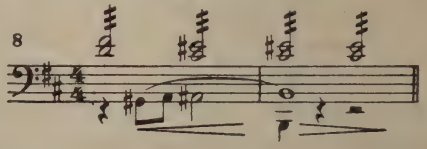
Vorwurf und beruft sich auf die Sterne, die nicht lügen. Hierbei tritt im Orchester die wichtige Harmoniefolge des Sternenmotivs (5) hervor.




Sein kraftvoll herrisches Motiv (6) leitet des Herzogs Antwort ein: tot sei des Kalwen Sohn, jener Knabe, den sie weissagend ihm einst als Erben und Eidam genannt hatte; ein treuer Knecht habe das Kind auf des Herzogs Geheiß beseitigt. Doch munter blasen die Hörner das Motiv des jungen Heinz (7).



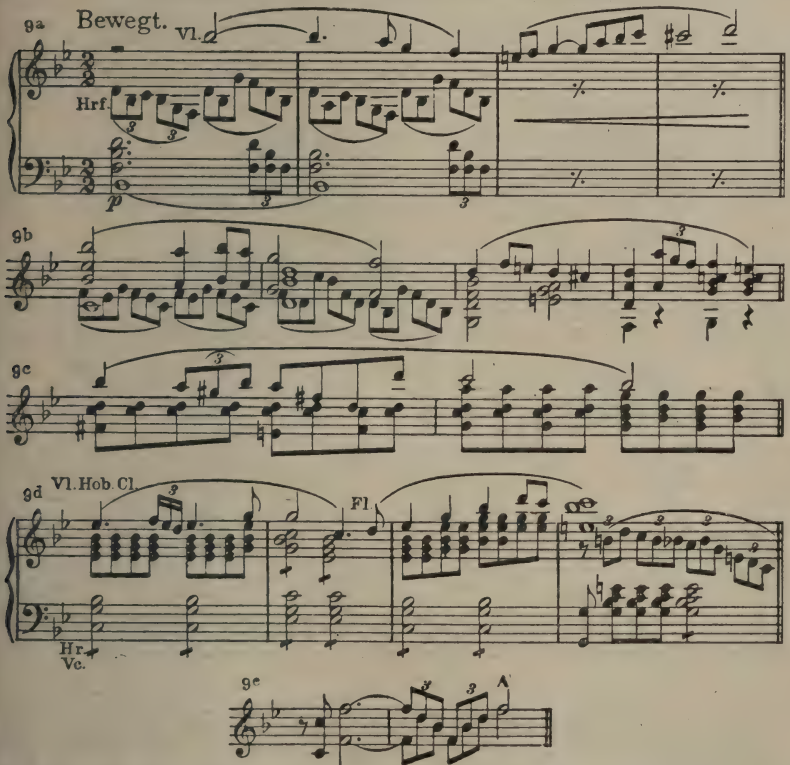

Höhnisch entgegnet die Seherin, jener lebe und sei blühend herangewachsen. Vergebens sucht der Herzog sein Erschrecken zu verbergen. Unheil (8) droht seinem Hause aufs neue.




Umsonst stellt er sich ungläubig gegen die Kraft der Sternenweissagung (5), umsonst sträubt sich sein Herrentum (6) gegen der Seherin verächtlichen Hohn. Sie entschwindet ihm, der durch lichtscheue Tat einen Feind unschädlich zu machen und eine Sternenweissagung zu vereiteln gedacht hatte, mit der höhnischen Mahnung (5), „stolz und frei das Schwert zu zücken", und sie hört seine hastige Frage nach Kurzbold nicht mehr.

Des Vorhangs Fallen schneidet alles Weitere ab, und das Orchesternachspiel malt mit den wiederholten Ansätzen seines Motivs (6) in alterierter Harmonisation des Herzogs Enttäuschung. Auf diesem Wege ist er der Befreiung von bedrückender Sorge nicht näher gekommen, wohl aber lastet nach wie vor eigne Schuld auf ihm: sein

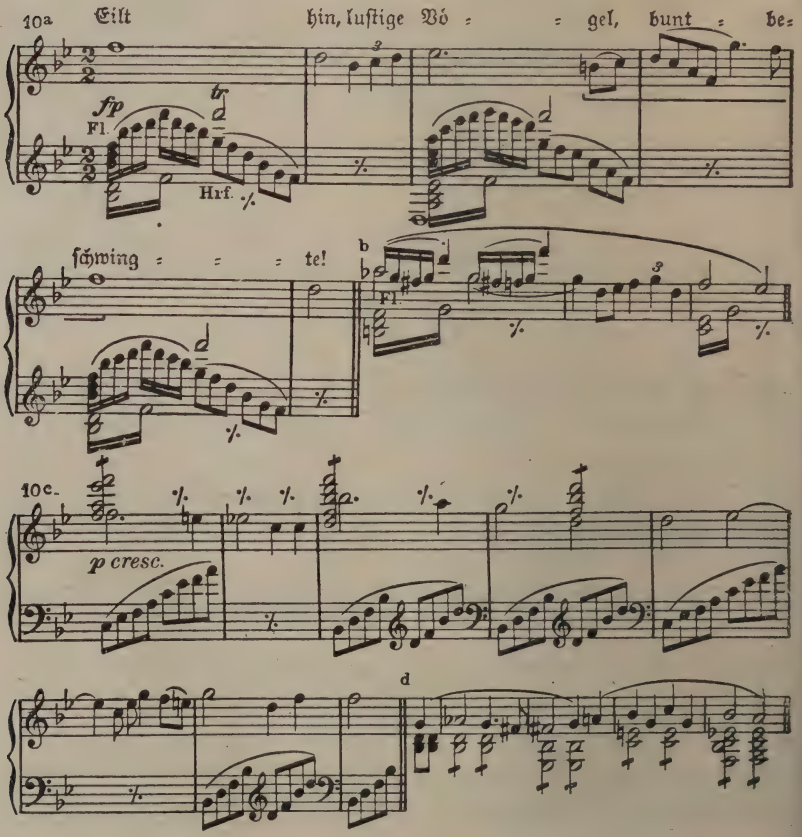
finstrer Anschlag auf das Leben des Kalwensohns. Der Fürst bedarf eines anderen Mittlers, und er ahnt nicht, daß ihm dieser in Helferich, dem unsichtbaren Zeugen seines Gesprächs mit der Seherin, erstehen soll. Im Orchester aber schließt sich bedeutungsvoll an das in punktierten Rhythmen zerflatternde Motiv Konrads (6) dunkel und schwer das Thema von Helferichs göttlicher Sendung (1). Es wird, wenn der Orchestersatz von D- nach B dur moduliert und das Nachspiel damit in das Vorspiel zum ersten Akt übergeht, von Trompetenfanfaren abgelöst, die sich hinter dem geschlossenen Vorhang aus der Ferne vernehmen lassen. Harfe und Hörner begleiten ein neues, blühend schönes, reich gegliedertes Thema (9) in den Geigen.



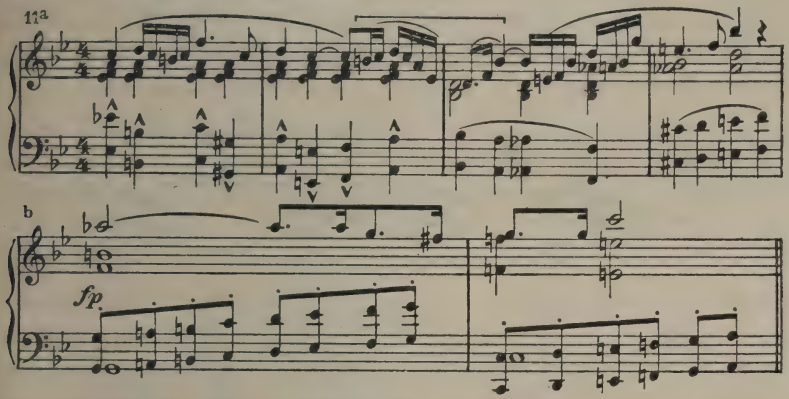

Agnes' Gefühl für Helferich, das süße Bangen einer noch unausgesprochenen Liebe und ihr schwärmerisches Vertrauen zu ihm,

spricht sich in diesen zarten melodischen Linien aus, und unserem Empfinden wird durch ihre unmittelbare Nachbarschaft zu dem Hinweis auf Helferichs entsagungsvolle Sendung (1), der soeben erst in der Tiefe verklungen, nahegerückt, um welch einen Preis er diese zu erfüllen haben wird.

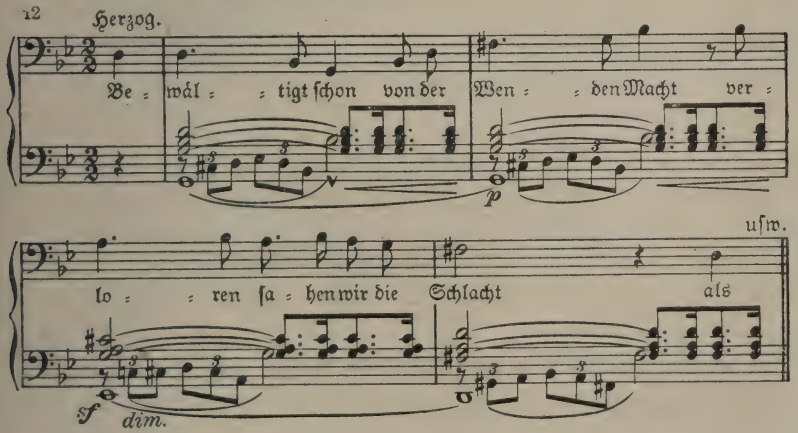
Wenn sich Trompetenfanfaren dann auch im Orchester in die schwärmerisch ausströmende Themengruppe 9 hineinvernehmen lassen, öffnet sich der Vorhang zum ersten Akt und zeigt uns den Hof in der Burg Konrads. Frauen, unter ihnen Agnes, eilen Blumen streuend herbei, um die heimkehrenden Sieger zu begrüßen. Ein Jubellied (10) ringt sich aus Agnes' übervollem Herzen los.



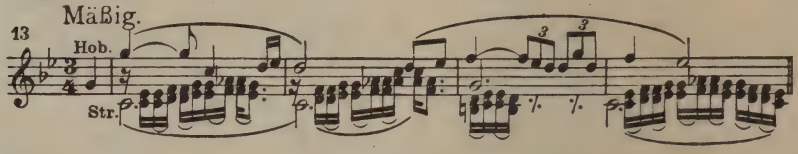
Harfenklänge und wogende Streicherfiguren geben die Begleitung zu der feurig schwungvollen Melodie. Als man die Heimkehrenden, den Herzog voran, ihm zur Seite Helferich, nahen sieht, geht das Orchester unmittelbar in das Thema über, das Helferich zu eigen gehört und seiner ritterlichen Erscheinung (11).



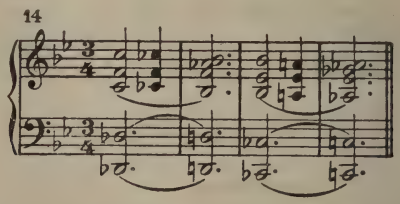

Dann begrüßt der Chor der Frauen in der Melodie 10a mit Heilrufen die Sieger, die Herzogin Hiltrud bewillkommnet den Gemahl, und Julia, seines Ratgebers Herbert Gattin, kredenzt dem Herzog und seinem Heerführer Helferich einen Trunk. Der Fürst lenkt aller Dank und Jubel auf Helferich, dessen Tapferkeit die schon verlorene Schlacht gewann. Zu einer, gleichsam am Wege aufblühenden Sprachmelodie steigert sich dabei seine Schilderung (12):



Helferichs Anteil am Kampf führt in dieser Schilderung sein ritterliches Thema (11) wieder herauf. Es begleitet auch den erneuten Jubelruf und den Dank der Frauen an Helferich, den Tapferen, „des Namens wert!" Im Auf und Ab der nun stattfindenden Einzelbegrüßungen geht Helferich Agnes entgegen. In lieblicher Schüchternheit begrüßt das vorher so feurige Mädchen den Geliebten. Dabei entfaltet das Thema ihrer Mädchenhaftigkeit (13) seine schöne melodische Linie.

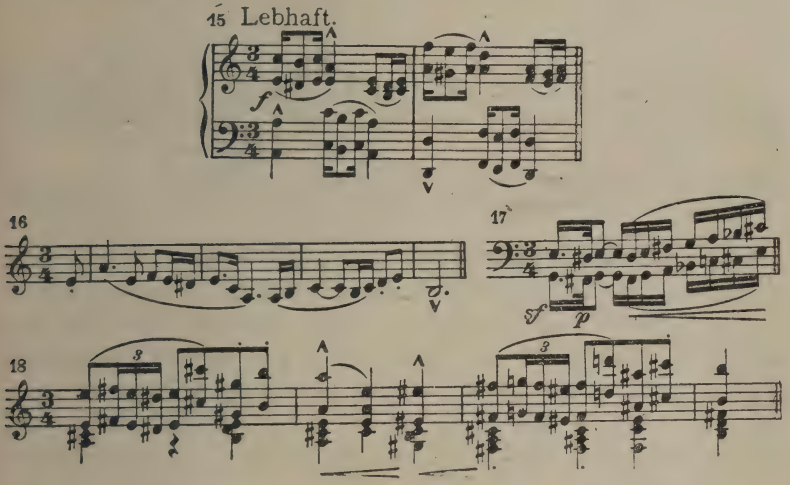



Er geht auf ihren Ton ein, auch ihr Thema (13) dient seiner Antwort als Begleitung, und in der Form des von ihr gebrauchten Gleichnisses deutet er ihr an, was er seit der vergangenen nächtlichen Szene am Felsen der Seherin weiß, daß nämlich wie Sonne und Glühwurm, wie Tag und Nacht, so auch sie beide sich in Ewigkeit nicht finden können; Agnes' Jubellied (10a) liefert ihm die ausdrucksvollen Sequenzen seines Gesanges (Kl.-A. S. 21 und 22). Lebhaft wehrt die ahnungslose Jungfrau seiner trüben Deutung. Doch die Aussprache findet noch immer nicht den Ton, der unmittelbar zum Herzen dringt. Andeutung und Gleichnis sperren diesen Weg. Umsonst erklingt immer von neuem das rührende Thema der Agnes (13), Helferich sieht sich im Zwiespalt seiner Gefühle und seiner erkannten Pflicht peinvoller Verlegenheit ausgesetzt. Seine Seelenqual (14) hallt im Orchester wider.



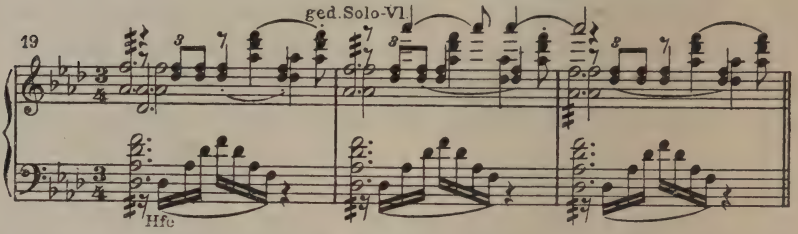

Er begrüßt es daher wie eine Erlösung, als die Herzogin ihn ins Gespräch zieht und plaudernd mit ihm der Burg zuschreitet. So bleibt

Agnes allein zurück und in betroffenem Sinnen. Das Motiv der Sterne (5) im Orchester vermag wohl dem Hörer, aber nicht dem liebenden Mädchen Helferichs seltsames Gebaren bei diesem ersten Wiedersehen zu erklären. Da tritt Adalbert von Babenberg an sie heran und entreißt sie ihrem Sinnen. Ihm erteilt sie, schnell gefaßt, in aller jungfräulichen Schalkhaftigkeit eine bedeutungsvoll zurückweisende Antwort und entfernt sich dann rasch der Burg zu, geleitet von ihrem Thema 9d. Es deutet an, wie ihre Gesinnung zu Helferich unwandelbar gleich geblieben ist, so unverständlich ihr auch sein Gebaren soeben war. Adalbert, allein zurückgeblieben, versucht seiner Verstimmung über die unerwartete Abfertigung Herr zu werden. Sein Neid auf Helferich (11a), hinter dem er immer als Zweiter zurückstehen muß, macht sich Luft. Sein Ehrgeiz (15) ist verletzt.

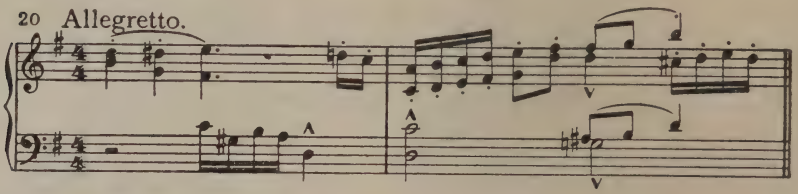



Auch sein ritterliches Motiv (16) ist voll trotziger Kraft. Er sieht die Quelle seiner Mißerfolge in einem Fluch (17), mit dem einst eine Hexe in der Wiege ihn belegte. Aber sein Vorsatz steht fest. Er will Agnes' Hand und mit ihr des Saliers Erbe gewinnen. Ist ihm doch Agnes' Mutter gewogen! Auf deren Gunst baut er seinen Plan und den Entschluß zu seiner Werbung (18). Die Herzogin wird auch, so vertraut er, des Herzogs Abneigung gegen ihn überwinden. Er selbst aber gedenkt seinem Nebenbuhler Helferich entgegenzuarbeiten.

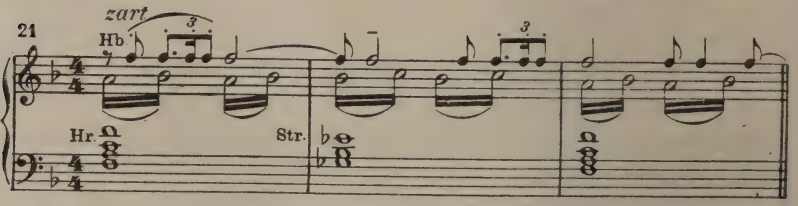
Nicht wählerisch ist seine gewaltsame Natur in den Mitteln. Er hat vorhin gesehen, wie Julias, der feurigen Römerin, Augen erglühten (19), da sie Helferich den Becher zum Willkommen reichte.




Hier wittert er verborgene Beziehungen, und diese gilt es zu benutzen. Sogleich geht er ans Werk (16), denn soeben tritt Helferich aus der Burg ins Freie. Mit grobkörniger Schmeichelei redet er ihn gleißnerisch (20) an.



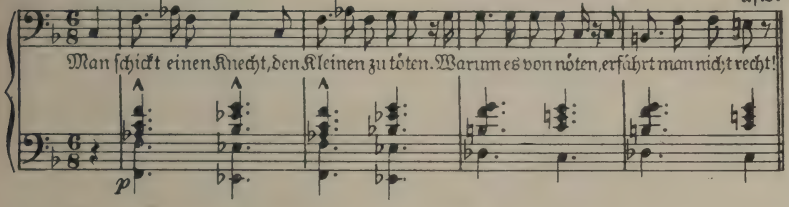

Helferich läßt ihn ohne Antwort. Doch berührt es ihn peinvoll (14), als Adalbert nun auf des Herzogs gedrücktes Wesen zu sprechen kommt und er vernehmen muß, wie jener etwas ahnt von dem, was den Herzog (8) bedrückt. Und er sieht Adalbert noch dazu auf der rechten Spur. Vom Grafen Luitpold von Kalw und dessen Sohn, den sein sterbendes Weib ihm gebar, hört er ihn reden. Wie das Klingen des unausweichlichen Schicksals (21) selbst kommt es aus dem Orchester,




und unter einem solchen stand des Knaben Geburt. Wo blieb das Kind? Anzüglich meint Adalbert, im Märchen ginge es immer so,

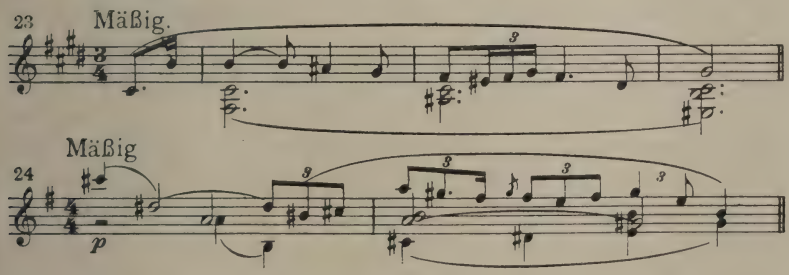
daß der getreue Knecht, statt den Kleinen zu töten, ihn ins Kloster brächte. Wundervoll trifft die Musik hier den von Adalbert gewollten Märchenton (22).

22 Mäßig bewegt. usw.

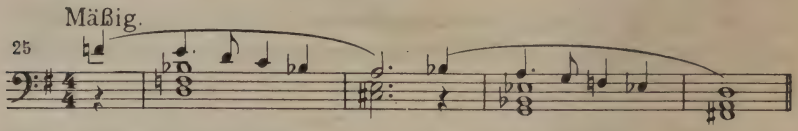



Hinter ihm verbirgt dieser aber lauernde Absicht, und sein kaum verhüllter Spott bringt endlich Helferich aus seiner Zurückhaltung heraus. Seiner heftigen Frage steht Adalbert nur allzu gern Rede und deutet auf Kurzbold als die Quelle seines Wissens. Doch mit wohlgespielter Harmlosigkeit lenkt Adalbert die Rede wieder auf den Herzog. Sein geschmeidiges Motiv (18) hilft ihm des Herzogs Verstimmung in Verbindung damit bringen, daß der Fürst seine geliebte Tochter wohl bald einem Freier an einen fernen Fürstenhof überlassen müsse. Zielte er damit versteckt auf Helferichs Herz, so wendet er sich nun mit falscher Herzlichkeit (20) offen an diesen, preist sein Siegerglück beim Feind und bei den Frauen. Julias Erglühen hält er ihm zum Beweis vor, und die verführerischen Motive (23, 24), die der schönen Römerin eignen und durch eine brünstige Geigengesangslinie eingeführt werden (Kl.-A. S. 33), umschmeicheln nun Ohr und Sinn,

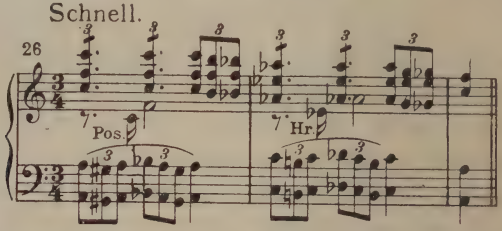
23 Mäßig.



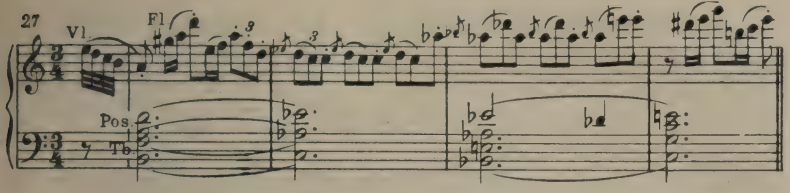

während das Motiv ihres düsteren, der Liebe abholden Gatten Herbert (25) in seiner Herbheit das Mißverhältnis ihrer Ehe beleuchtet.




Mit lüsterner Zudringlichkeit verrät Adalbert Helferich, heute nacht sei Julia allein und die Gartenpforte offen. Verächtlich wendet sich Helferich ab, und auch Adalbert schickt sich an zu gehen (20). Da läßt ihn wachsender Lärm von der Straße her innehalten. Das Motiv des Kalwensohnes, des jungen Heinz (7), sucht sich Bahn zu brechen, wird aber immer von Getümmel unterbrochen. Doch bald behält es die Oberhand, und gleichzeitig erscheint Kurzbold, ein Krüppel, von Heinz im Nacken gepackt und scheltend herbeigeschleppt. Lachendes und hetzendes Volk umgibt beide. Ein neues Heinzmotiv löst sich aus dem Getümmel heraus (26, Oberstimme).



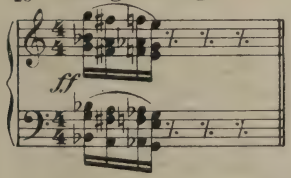

Der Lärm lockt auch den Herzog und sein Gefolge herbei. Er gebietet Einhalt, doch Heinz besteht in jungenhafter Natürlichkeit keck auf seinem Vorhaben und entreißt schließlich dem Krüppel das Pergament, das jener ihm gestohlen und um das nun der Streit geht, ja mehr noch, um deswillen ihn Kurzbold hatte hinterrücks erstechen wollen. Es muß also ein gar wichtiges Schriftstück sein. Der Herzog liest es und wahrt erschreckend mit Mühe nur die Fassung. Im Orchester bringen die Holzbläser das Sternenmotiv (5), und in der Tat steht hier der Herzog unmittelbar jener Weissagung wieder gegenüber. Das Pergament ist eine Niederschrift des Abtes, dem Heinz einst als Kind übergeben worden war, und es enthält die Bestätigung, daß Heinz jener ihm durch Sternengebot verheißene Erbe und Eidam, der von ihm dem Tode geweihte Sohn Luitpolds von Kalw ist. Er verwahrt das bedeutsame, ihn bloßstellende Schriftstück. Seine Verstörtheit belustigt (27) freilich den nicht argwöhnischen Jüngling nur.




Er schiebt sie auf „des Lesens Not", die dem Herzog wohl ebenso zu schaffen mache wie ihm selber und die ihn bisher hinderte, das Pergament zu entziffern. Das Unheilmotiv (8), das den düstern Untergrund zu den leise ansetzenden Themen des Herzogs (6) und Heinzens (7) und dem fahlen Tremolando am Steg gestrichener Geigen bildet, betont die Bedeutung des dramatischen Vorgangs. Der Herzog faßt sich und heißt Kurzbold, ihm ins Schloß zu folgen; Heinz aber läßt er in Helferichs Gewahrsam zurück.

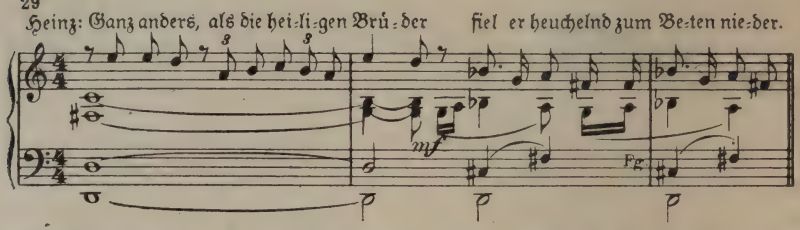
Das Thema 1 in lastendem Moll der tiefen Streicher und Holzbläser leitet dieses erste Zusammensein der beiden Jünglinge ein. Helferich empfindet Auge in Auge mit jenem, dem vom Schicksal die Hand der Geliebten bestimmt ist, unmittelbar die drückende Last seiner gottgewollten Bestimmung. Heinz findet das erste Wort; es ist eine Frage nach der Person des „Alten" (6), dem er sein Pergament übergeben mußte. Daß der „Alte" der Herzog des Landes ist, macht ihm wenig aus. Sein Zusammenzucken beim Lesen des Pergaments dünkt ihm wichtiger. So hat es ihn jüngst auch durchzuckt, als ihm der Kurzbold heimtückisch einen vergifteten Trunk gereicht hatte. Anschauliche Tonmalereien begleiten seinen Bericht, wie übel ihm dabei wurde (Kl.-A. S. 41) (28).

28 Mäßig bewegt.



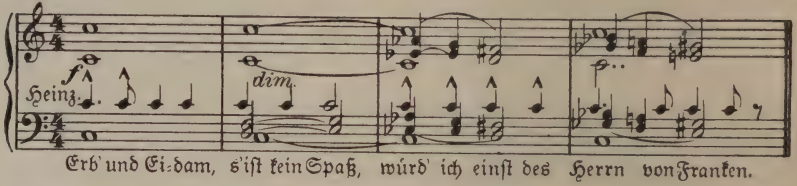

So erfahren wir über Kurzbold, diese rätselhafte Erscheinung, daß der heimtückische Mönch schon im Kloster allen verhaßt gewesen sei und seine Frömmigkeit Heuchelei (29). Wie mit einer musikalischen

29



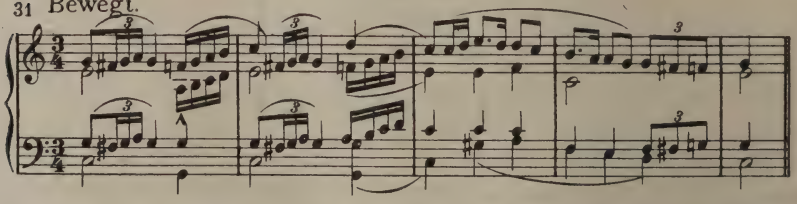

Gebärde zeichnet das Orchester diese nach. So hat Heinz ihm auch nicht geglaubt, was jener ihm aus dem Pergament vorgelesen hat. Denn daß er Erbe und Eidam des Herzogs werden solle, dünkt ihn lächerlich. Die liegende Stimme des Sternengebotsmotivs (21) zwingt seinen Bericht in ihren Bann (30).

30



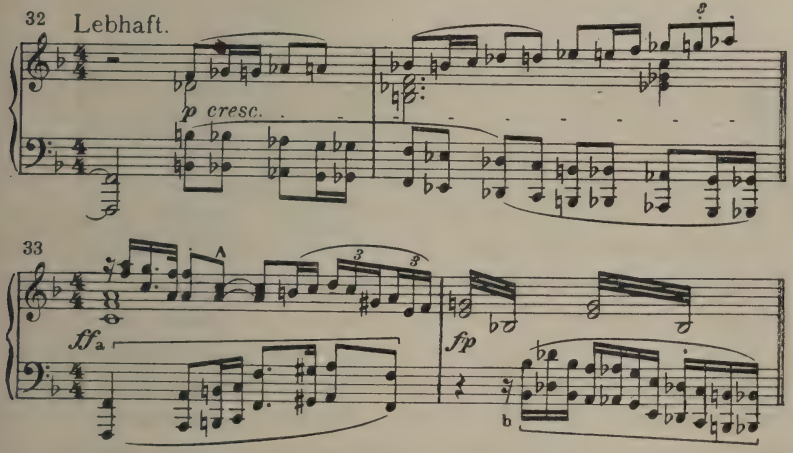

Empört gedenkt er dann wieder der Versuche Kurzbolds, ihn umzubringen. Da bricht Helferich, sich vergessend, heftig in die Worte aus: „Hätte er dich!", und Konrads herrisches Motiv (6) bekräftigt diesen Ausruf, in welchem auf einen Augenblick der Willensschwäche Helferichs Denken mit dem Wünschen des Herzogs sich eint. Heinz' erstaunte Frage, ob denn auch Helferich ein schlechter Mensch sei, bleibt unbeantwortet. Denn Herbert tritt aus der Burg und heißt, auf des Herzogs Befehl und mit gemessener Freundlichkeit (31), Heinz ihm folgen.

31 Bewegt.



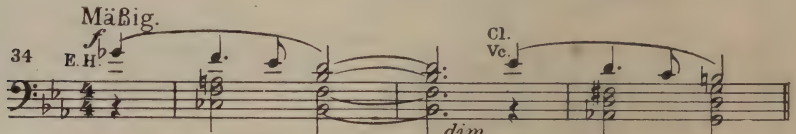
Helferich aber durchschaut des Herzogs üble Absicht und gebietet Heinz, sich dem zu widersetzen. Es kommt zu tätlichem Widerstand, wobei

auch Motiv 26 wiederkehrt; im Ringen entfällt Herbert ein Brief, auf den Helferich rasch den Fuß setzt, um ihn zu verbergen. Die herbeigerufene Wache führt Heinz davon, der ihr mit einem zögernden Blick auf den regungslos verharrenden Helferich folgt. Sein munteres Motiv (7) mischt sich im Nachspiel mit dem von Herberts höfischer Freundlichkeit (31), färbt sich dann aber über düsteren Bässen ins Bängliche um, dem furchtbaren Verdacht Helferichs entsprechend, der nun den von Herbert verlorenen Brief öffnet. In ihm fordert der Herzog den Burgvogt von Nürnberg auf, Heinz so zu verwahren, daß er die Sonne niemals wiedersieht. In heftiger Erregung und chromatischer Gegenbewegung schwillt das Orchester rasch an (32). Mit Helferichs ersten Worten: „Salier! Du Tor!" setzt gleichzeitig mit Konrads Motiv (6) in den Bässen ein neues trotziges Thema (33) ein.




Sein zweiter Teil (b) begleitet weiterhin Helferichs empörte Worte, die ihm diese neue lichtscheue Absicht des Herzogs entpreßt. Auch die Chromatik aus Nr. 32 erscheint hier wieder. Mit ruchlosen Mitteln sieht er den Herzog, vergeblich wie die Fliege im Spinnennetz, gegen die Fessel des Sternengebots sich wehren (30/21). Auch ihn selbst zwang ja sein Schicksal (2) in jener Nacht in den Wald, wo ihm Konrads Gewissensschuld und damit die Vernichtung seiner eignen Hoffnung auf Agnes' Hand kund wurden, wo sein lauteres Herz zum Ent-

schluß (3a) des Entsagens gezwungen und ihm das Amt (3b) wurde, den Herzog aus seiner Schuldverstrickung zu lösen und Heinz gleichzeitig das Leben zu retten. Wahrlich, ein ebenso hohes, wie trauriges Los ist es, das ihm von den Sternen (30/21) beschieden wurde! Voll trügerischen Spottes erscheint ihm nun die Glücksgöttin, die er im Jubel der siegreichen Heimkehr (10) hatte vor sich herschweben sehen und deren Bild sich im Orchester in sich wiegenden Geigenfiguren und gehäuften Doppelschlägen erhebt. Der Gedanke an Agnes — ihr Thema 10c verknüpft sich mit dem seinigen (11a) — hatte ihn einst im Kampf begeistert, nun ist sie verloren für ihn. Der Sterne Walten (5) ließ die Blüten seines Herzens welken. Noch einmal tritt ihm in seinem Selbstgespräch Agnes in ihrer lieblichen Mädchenhaftigkeit (13) vor die Seele und damit die eigne Liebesqual. Erschütternd erklingt seine Liebesklage (34): „Entsagen! Verzichten!"

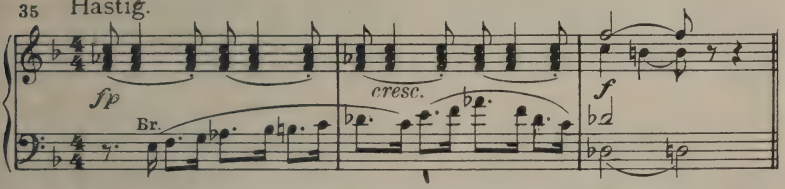



Mag der Herzog (6) sich den Sternen (5) unterwerfen, er selbst (11b) wehrt sich mit noch einmal sich aufbäumendem Glücksverlangen (10) in leidenschaftlicher Heftigkeit (32) und voll Trotz (33) dagegen, daß die Freiheit seiner Entschlüsse ihm durch den Aberglauben anderer genommen werden solle. Noch einmal locken die Geigen verheißungsvoll, von den Harfen begleitet, mit dem schönen Thema von Agnes' Liebe (9), doch das Motiv des Unheils (8) läßt den jauchzenden Sang verstummen und reckt sich drohend ins Riesenhafte (Kl.-A. S. 53). Wehe ihm, wenn er über Heinzens Leiche hinweg Agnes zu der Seinigen machte! Des Sterbenden Seufzer würde sein Lieben auf ewig vergällen; ruhelos wie jene gemordeten und Erlösung heischenden Wesen, die als Kobolde die Menschen bedrängen, würde jener im Tode noch sein Liebesglück zerstören. So untermalen denn hier mit höchster Anschaulichkeit die uns aus dem „Kobold" wohlbekannten Themen Seelchens und seiner jammernden Klage (vgl. „Kobold" Nr. 6 und 3) auf eine geraume Strecke hin das Selbstgespräch Helferichs, dessen Gesang, auch hier wiederum im starren Festhalten des-

ſelben Tones und im Rhythmus des Themas vom Sternengebot (21), das Unentrinnbare der Schickſalsfügung ſich widerſpiegeln läßt. Immer von neuem und immer eindringlicher erhebt Motiv 2 ſeine mahnende Stimme. Eine Parallele zu Verenas Seelenſchmerz (vgl. „Kobold" Nr. 19a) ertönt, wenn nun die ſchmerzliche Klage des Entſagungsmotivs (34) noch einmal anhebt. Dann aber ſingen die Geigen in zarter Wehmut Agnes' Liebesthema (9); Helferich nimmt Abſchied von ſeiner Liebe und rüſtet ſich, den Sternen gehorſam (5) in heldiſchem Entſchluß fortan nur der Vollſtrecker jener Weisſagung zu ſein und Heinzens unſchuldvolles Leben, ſowie Agnes den ihr beſtimmten Gatten zu erhalten. Mit ſeinem feſten Entſchluß (2) ſchließt ſein entſcheidendes Selbſtgeſpräch. Des Sonnenhelden Helferich (Kl.-A. S. 19/20) Entſchluß zum Verzicht auf Agnes' Beſitz fällt mit dem letzten Glühen des Sonnenuntergangs zuſammen.

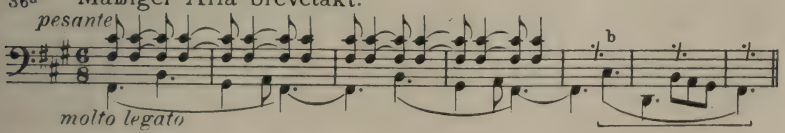
In die beginnende Dämmerung hinein erklingt der haſtige Schritt Bertas (35), der Dienerin Julias.

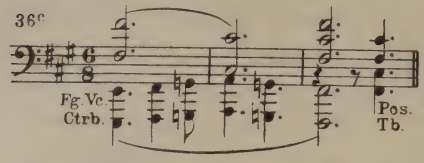
35 Hastig.



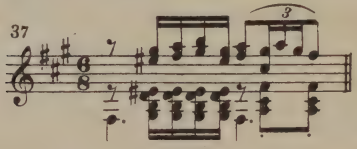

Sie ſucht im Auftrage ihres Herrn jenen Brief, der Herbert beim Ringen mit Heinz entglitt und den Helferich an ſich brachte. Sie hat aber auch eine Botſchaft an Helferich — von Julia! Darin ſieht Helferich einen Wink des Himmels und einen Weg, um zu Heinz zu gelangen, der in Herberts Hauſe in Gewahrſam iſt. Haſtig ſagt er zur Nacht ſein Kommen zu. Das Geſpräch beider hatte aber einen heimlichen Zeugen: im Geſtein bei den Stufen der Burg wird nun Kurzbold im Abenddämmern ſichtbar, und im Orcheſter löſt ſich aus der gehaltenen leeren Quinte Fis-cis das Thema des unheimlichen Krüppels (36) los.

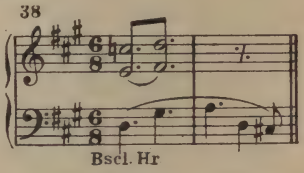
36a Mäßiger Alla brevetakt.

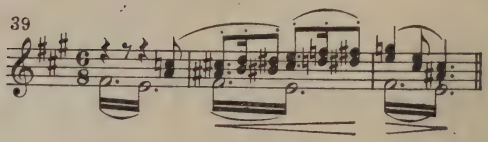


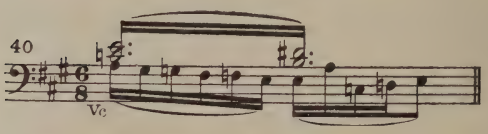



Unter den synkopierenden Streicherquinten webt es, von der Harfe unterstützt, die Baßklarinette. Auch Kurzbolds nun einsetzender Gesang, in dem er „die Freundin Nacht" begrüßt, hält zunächst das Quintenintervall fest, bis im Orchester mit Nr. 36b der erste Abschnitt schließt. Eine Reihe weiterer Motive vervollständigen das Bild Kurzbolds und malen sein zauberkundiges Wesen, sein Schleichen und Spüren, sowie seine Geschmeidigkeit.



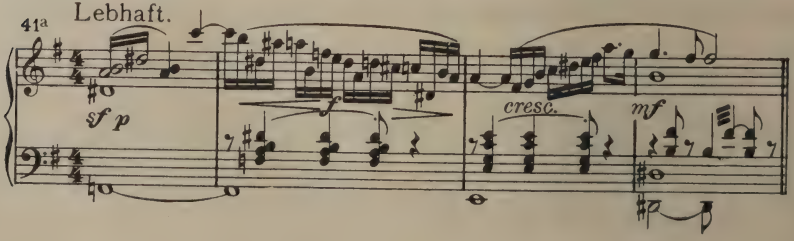



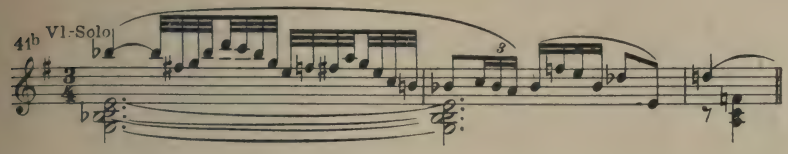



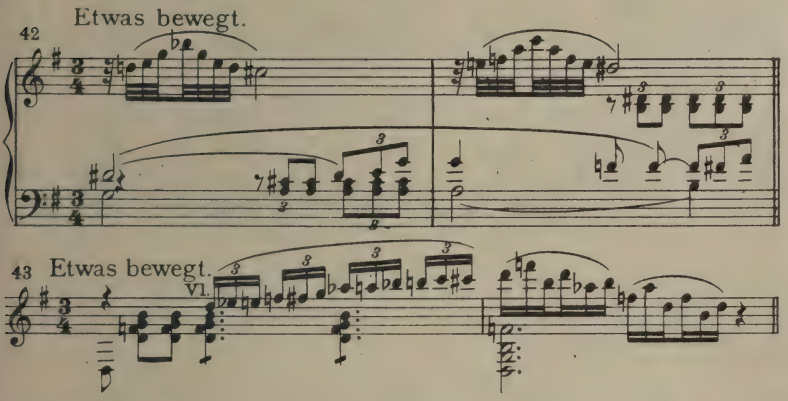

Sie begleiten seine Beschwörung der „Spinne Nacht", die das Netz des Schicksals nach seinem Willen weben soll. Er verschwindet mit zunehmender Dunkelheit, und sein düsteres Thema 36 hallt ihm nach.

Inzwischen hat sich unmerklich die Szene verändert, und als nun Mondschein das Dunkel durchbricht und mit ihm gleichzeitig der D dur-Akkord der tremolierenden Streicher die Mollharmonien, die Kurzbolds Erscheinung umgaben, ablöst, wird der Garten Julias sichtbar. Von Berta gefolgt tritt Julia aus dem Hause. In fiebriger Leidenschaft (41) pulst ihr das Herz in der lauen Sommernacht.

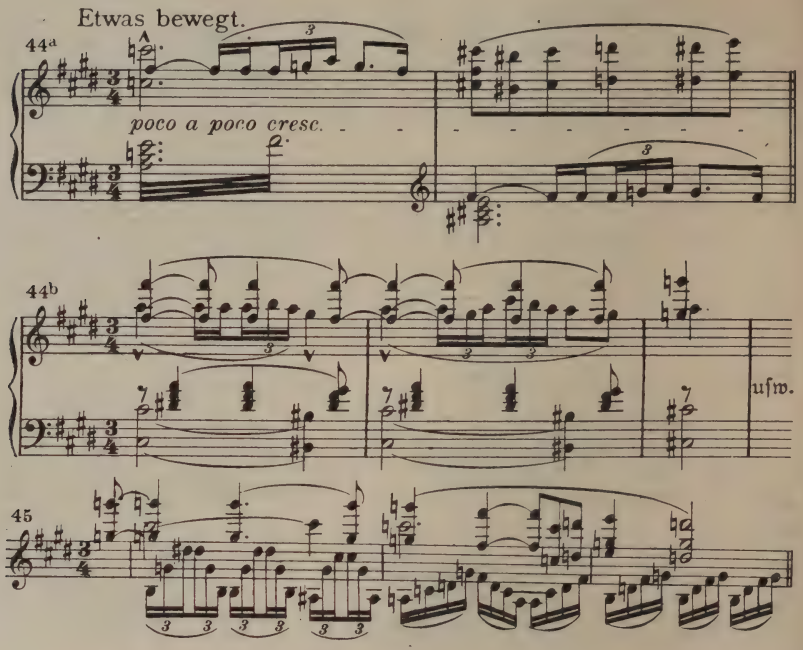




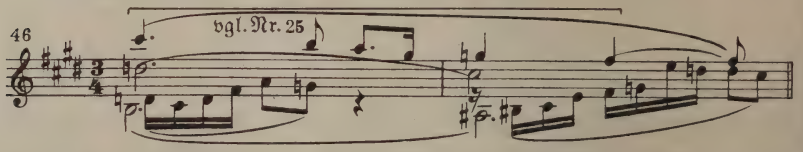

Da tritt auch schon Helferich durch die Gartenpforte und begrüßt Julia in wortloser Höflichkeit. Sie heißt ihn lächelnd willkommen, und das Motiv ihrer Hingebung (24) neigt sich vor ihm und blüht ihm hold entgegen. Mit ihm wechselt das Motiv ihrer Leidenschaftlichkeit (41a). Julia allein führt das Wort. Die Flöte wirft ihr bezauberndes Liebesnetz (42) in die laue Luft:




(vgl. dazu die Parallele im „Kobold" Beispiel Nr. 79). Das Leidenschaftsmotiv nimmt die bewegtere Form 41b an, wenn Julia den wortlosen Gast an Stunden vergangenen Glücks erinnert. Er zuckt bei ihren Worten zusammen, ist er doch im Begriff, die heißblütige Frau grausam zu enttäuschen. Geschmeidig sieht sie ihm seine Kälte nach und umwebt ihn weiter mit dem Zauber ihrer Huld (43). Sie dankt ihm sein Kommen (24), doch rauh und kurz fällt seine Antwort aus. Im Glücksgefühl seiner Nähe umwirbt sie ihn weiter mit heißer Leidenschaft (41b), und im Orchester erblüht nun das Thema ihres Liebesrausches (23) in voller Wärme und setzt sich in zwei neuen Motiven des Sehnens und Verlangens fort (44 und 45).

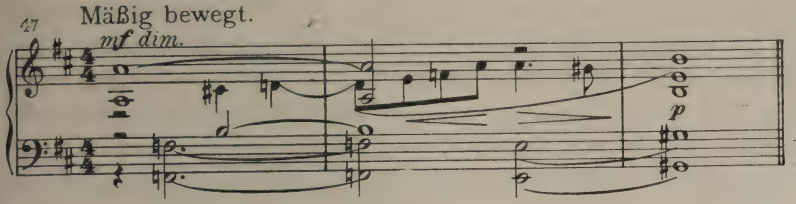



Immer drängender wird ihr Bitten um seine Liebe, immer rückhaltloser bricht sich aber auch ihr Schmerz über ihre glücklose Ehe (46) mit Herbert Bahn.

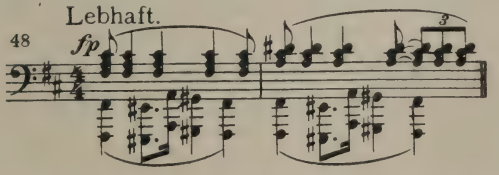



Eine Reihe sich steigernder Nachahmungen des Motivs ihrer Hingebung (24) führt schließlich die Melodie des Liebesrausches (23) in voller Breite und Leidenschaftlichkeit herauf. Hier erreicht die mit glutvollen Farben gemalte Szene musikalisch und dichterisch ihren Höhepunkt, und so sehr Helferich sein Herz gegen Julias Werben auch gepanzert glaubte, hier scheint es, als ob die Pfeile ihrer Leidenschaft seinen Panzer durchdringen wollten. Er mischt in bangem Selbstgespräch Fragen und Zweifel an seiner Standhaftigkeit in den glü-

henden melodischen Strom ihres brünstigen Bittens. Doch der hinreißend sich steigernde Zwiegesang findet einen grausam ernüchternden Abschluß: mit einer jähen Ausweichung aus der Tonart der Leidenschaft (E dur) nach derjenigen der stählernen Härte und Klarheit (C dur) erhebt sich Helferich von ihrer Seite. Sein Entschluß ist unbeugsam (47).

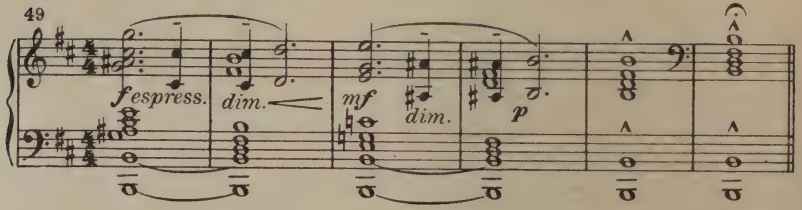



Mit zaghafter Demut begleitet Motiv 24 Julias verwunderten Blick. Ihm antwortet noch einmal und gleich bestimmt sein Motiv 47, das auch weiterhin die Beharrlichkeit malt, mit der er nun geradeswegs auf sein Ziel losgeht: er fordert gegen das Versprechen, ihre Ehre zu wahren, die Auslieferung des jungen Heinz. Erschüttert und erschöpft sieht Julia nun alle ihre Hoffnung auf Erlösung aus dem Unglück ihrer Ehe mit dem düsteren und kargen Herbert in Nichts zerflattern. Sie gewährt seinem Wunsche und heißt Berta, den Ritter zu dem Gefangenen führen. Das geschieht. Da entsteht im Hintergrunde ein Geräusch, und im Orchester murrt in den Bässen dumpf Kurzbolds Motiv (36 ). Des heimtückischen Krüppels Werk ist es, daß in diesem Augenblick unvermutet Herbert zurückkehrt, und mit ihm erscheint ein hartnäckig sich dreimal wiederholendes Motiv (48), das auf Kurzbolds Thematik hinweist und doch sich hier an Herberts Person heftet.




Ist dieser doch unwissentlich das Werkzeug Kurzbolds! Denn seine vorzeitige Rückkehr muß zu seinem Zusammentreffen mit Helferich führen, und rasch entwickeln sich die Ereignisse nun nach Kurzbolds Wunsch. Helferich tritt aus dem Haus. Motiv 48 erhält eine die Spannung in stürmischer Unisonobewegung steigernde Fortsetzung und malt so Herberts auflodernden Zorn. Sie fechten — und Herbert

fällt. Ein neues Streicher-Unisono setzt in jähem Sprung in der Duodezime an und stürzt sich in die Tiefe. Des Sterbenden (25) letzte Sorge gilt der Ehre seines Weibes und seines Hauses. Er fordert von den ihn Umstehenden Verschwiegenheit, und Helferich schwört sie ihm zu. Das Motiv seiner Unbeugsamkeit (47) hilft ihm dem Sterbenden die Reinheit der Absicht, die ihn hergeführt, erklären und bekräftigen, der Absicht nämlich, lediglich den Anschlag auf Heinzens Leben zu vereiteln. Aus Herberts letzten Worten aber hat er zu entnehmen, daß dieser nicht mitschuldig ist, daß er vielmehr den Inhalt des von ihm verlorenen Briefs und die Absichten des Herzogs nicht kennt, daß also der Herzog allein der Schuldige ist. Herbert stirbt, und sein Tod lastet von nun an auf Helferich. Klänge von erschütternder tragischer Ausdrucksgewalt und meisterlich knapper Formung (49) beschließen den Akt.



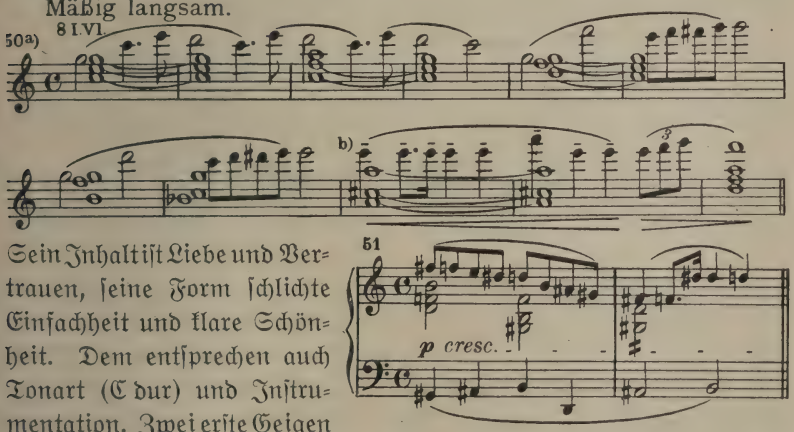

## Zweiter Akt

Entwickelten sich im ersten Akt Wesen und Bedeutung des Sternengebots vor unsern Augen und wurde dort sein entscheidender Einfluß auf die Entschlüsse und Handlungen Helferichs vorgeführt, so deutet das Orchestervorspiel zum zweiten Akt auf den dramatischen Ausgleich hin, indem es uns einen Blick in Agnes' Herz tun läßt. In ihr lernten wir bisher lediglich die junge, liebliche und frohgemute Fürstentochter kennen, deren fast demütige Bescheidenheit dem heimlich geliebten Manne gegenüber ihre hervorstechendste Eigenschaft zu sein schien. Und doch schlummert in ihr, und allein in ihr, die Kraft, sich über das Gebot der Sterne zu erheben, dem der Vater mit ohnmächtigem Trotz begegnet und dem der Geliebte aus freiem Entschluß sich beugt. In Agnes wirken ihre gesunde Frohnatur und die Stärke ihrer Liebe zu Helferich, die Reinheit ihres jungfräulichen Empfindens

und die Klarheit ihres natürlichen Rechtsgefühls in einer und derselben Richtung: aus ihnen erwächst ihr in Herzensnot und Lebenswirrnis das Vertrauen zu sich selbst und der Glaube an eine allen Sternen zum Trotz selbstgewählte und darum niemals glückesleere Zukunft. Die junge Maid besitzt in dieser Herzensstärke jene Gegenkraft, die der Mensch dunklen Schicksalsgewalten einzig entgegenzustellen hat, und das Vertrauen auf deren Besitz ist zugleich auch schon der innerste Kern dieser Kraft selbst. Wo Helferichs männlicher Gesinnungsadel ihn in Schuld verstrickt und zur Entsühnung in die Ferne führt, bereitet Agnes' unbeirrbares weibliches Gefühl den Boden für ein schmerzlich süßes Glück der Gegenwart und vielleicht auch für ein volles Glück der Zukunft. Das ist der Sinn des Herzensgebotes, wie Agnes es gegen den Schluß des Werks hin laut und stolz preist (Kl.-A. S. 202).

Die Ereignisse des zweiten Akts führen, ohne daß Agnes in ihm im Vordergrund der Handlung steht, zu einem Gipfelpunkt ihrer Herzensnot und damit zu einer raschen Entwicklung ihres Wesens. Sein Orchestervorspiel ist darum für den dramatischen Musiker der rechte Ort, uns Weg und Ziel dieser Entwicklung zu zeigen.

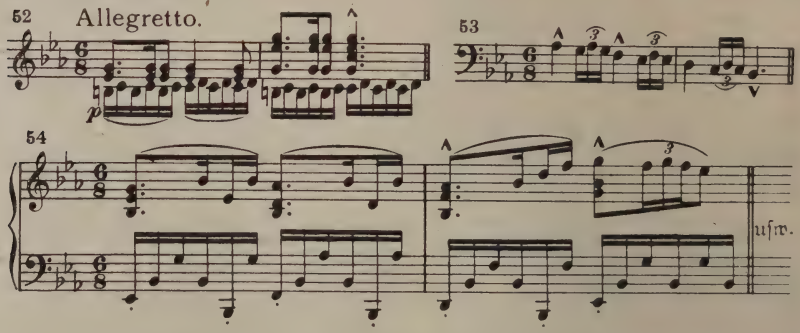
Das Thema des Herzensgebots (50) eröffnet und beherrscht das Vorspiel.




Sein Inhalt ist Liebe und Vertrauen, seine Form schlichte Einfachheit und klare Schönheit. Dem entsprechen auch Tonart (C dur) und Instrumentation. Zwei erste Geigen führen die Melodie, drei weitere Pulte der ersten Geigen begleiten in zart schwebenden Harmonien. Erst im 17. Takt tritt das Horn hinzu

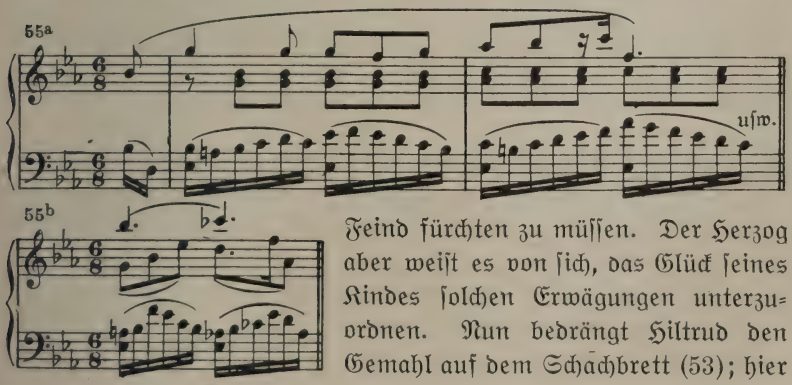
und übernimmt die Melodie des Themas, während die Holzbläser leichte Ranken hineinflechten. Beidemal aber klingt das Thema im Motiv der Liebesklage (34) schmerzlich aus, und in der Tiefe antwortet nun lastend und dumpf das Motiv der Herzensnot (51). Ihm stellt sich die hochgemute Wendung entgegen, die in dem Jubellied der dem heimkehrenden Geliebten entgegeneilenden Agnes so bestimmt hervortrat (10a); es kommt zu wiederholtem Anlauf beider Themen gegeneinander, wobei noch eine chromatisch aufwärts drängende Wendung wesentliche steigernde Kräfte entfaltet. Aber die warmherzige Begeisterung und das schwärmerische Vertrauen der Jungfrau (10a) tragen den Sieg davon, und das Thema des Herzensgebots (50) erklingt von neuem, nun in reicher Begleitung durch Harfe und akkordische Holzbläsertriolen. Es findet jetzt auch einen Abschluß, der nicht mehr nagenden Schmerz (34), sondern nur noch sanfte Wehmut atmet. Das Horn führt ihn mit zart verklingenden Wiederholungen der Anfangstakte herbei.

Der sich öffnende Vorhang zeigt uns das Herzogspaar beim Schachspiel in einem Gemach der Burg. Motive von entschiedener rhythmischer Prägung und gefälliger Anmut begleiten Spiel und Gespräch (52—55).



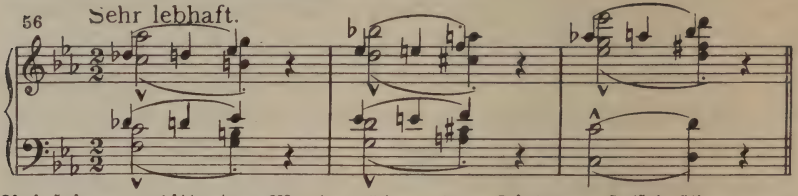

Das Spielmotiv (54) erweist seine melodische Verwandtschaft mit dem Würfelmotiv aus der Höllenszene des „Bärenhäuters“ (vgl. dort Nr. 49). Neckisch weist die Herzogin den zerstreut spielenden Gemahl auf den wichtigen Preis des heutigen Schachkampfes hin. Sie will nämlich, dem angesetzten Turnier vorgreifend, schon durch das Schach über Agnes' Hand entscheiden. So tritt der Gegensatz in den Wünschen des Herzogspaars nach dem rechten Eidam sogleich sinnlich

greifbar vor das Auge des Hörers. Doch auch Frau Hiltrud schweift bald mit ihren Gedanken vom Spiel ab. Herberts unaufgeklärter Tod beschäftigt sie; auch daß der alte treue Diener Christoph seinen Dienst verlassen wolle, bekümmert sie. Wir ahnen, warum ihn der Herzog so barsch behandelt, seit er weiß, daß „das wimmernde Knäblein" einst das Leben behielt. Des Herzogs Gedanken aber kreisen um das Schicksal seines Briefes an den Burgvogt von Nürnberg. Hat ihn Herbert noch vor seinem Tode dahin abgefertigt oder wo ist er sonst geblieben? Drum gilt dem Brief auch seine erste Frage an Christoph, der nun eintritt. Unheildrohende Motive (8 und 51) malen seine nagende Sorge. Christoph aber weiß nichts vom Verbleib des Briefs; er kam eine Meldung bringen. Kurzbold (39 und 38) läßt fragen, ob er den Herzog sehen könne. Der dreiste Krüppel möchte wissen, „ob der Herzog nicht auch einen Buckel habe". So sehen wir den Buckligen auf der Suche nach seinem Vater. Der Herzog (6) lacht über die Dreistigkeit und geht mit bitterem Scherz darauf ein. Zögernd bringt Christoph des Herzogs Antwort dem draußen harrenden Kurzbold, der Herzog aber nimmt das Spiel wieder auf (52) und verweist der verwunderten Gattin ironisch ihre erstaunten Fragen. Sie wehrt sich mit lächelndem Spott (55) und beharrt bei ihrer Meinung, daß „klüger als der klügste Mann selbst noch die dümmste Frau sei", wo es sich darum handele, etwas durch Geduld und Beharrlichkeit zu erreichen. Und so soll es auch diesmal nach ihrem weiblichen Willen gehen und Adalbert (16) ihr Eidam werden. Sie begünstigt seine Werbung (18), um ihn als Freund zu gewinnen, statt ihn als

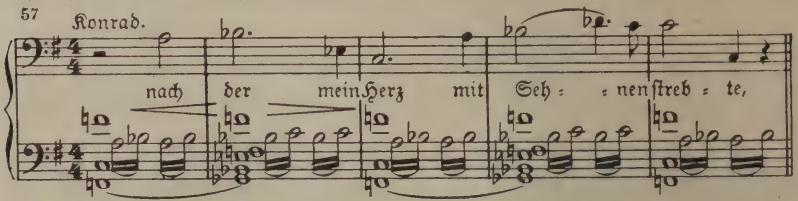



Feind fürchten zu müssen. Der Herzog aber weist es von sich, das Glück seines Kindes solchen Erwägungen unterzuordnen. Nun bedrängt Hiltrud den Gemahl auf dem Schachbrett (53); hier

wie auch im Leben bietet sie ihm „Schach dem König!“ Motiv 54 wird mit 55 verknüpft; 18 und 16 stehen ihr bei, Adalberts Sache zu führen. Da braust Konrad heftig auf (53) und wirft die Figuren des Spiels durcheinander. Dann bricht er in wütende Klagen (56) aus, die eine bezeichnende Akkordfolge untermalt.

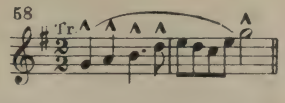


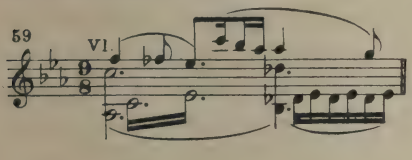

Bei seinen erbitterten Worten über „des Diadems falsch flimmernd lockenden Schein“ stellt sich in zahlreichen Nachahmungen und entsprechender Harmonisation jenes Thema ein, das in „Herzog Wildfang“ als Spiegelbild des Gottesgnadentums eine bedeutende Aufgabe zu erfüllen hatte (vgl. dort Nr. 1). Es verklingt erst, wenn der Herzog in leidenschaftlicher Rücksichtslosigkeit dazu übergeht, vor seiner Gattin als die Quelle all seines Leids jenen fernen Tag zu bezeichnen, der ihm einst die Erwählte seines Herzens raubte und damit, wie die Folge lehrte, auch die Hoffnung auf einen Sohn und Thronerben. Im Schmerz um die ihm Entrissene steigert sich ihm die Sprache zu ergreifendem melodischen Ausdruck:

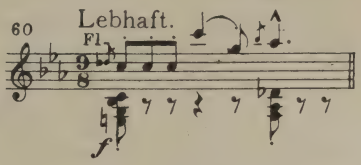



Dann aber begleiten die Motive der Sternenweissagung (30 und 21) seine erschütternde Klage über sein verfehltes Unterfangen, von Sternen und Sehern beraten, dem Schicksal die Spitze bieten zu wollen. In wütendem Trotz gegen den Zwang (2) reckt sich sein herrisches Motiv (6) in den Blechbläsern empor, und es schließt mit der bitteren (56) Frage an die weinend zusammengesunkene Herzogin, ob sie nun ihres Sieges und seiner Schmach froh sei. Einer Antwort wird diese enthoben. Man hört von Trompeten hinter der Szene die Turnierfanfare (58), und Agnes tritt freudig erregt ein, die Eltern zu holen.

Betroffen hält sie inne und schilt dann, halb im Scherz, halb im Ernst, Vater und Mutter, daß sie sich wieder einmal, wie sie meint, beim Spiel (54) entzweit hätten. Kurz entschlossen wirft sie die schuldigen Schachfiguren zum Fenster hinaus (53/55). Dann aber umschmeichelt sie zärtlich (59) die Mutter und zwingt sie und den Vater mit all ihrer kindlichen Schelmerei (60) und Beharrlichkeit, sich die Hand zu reichen.

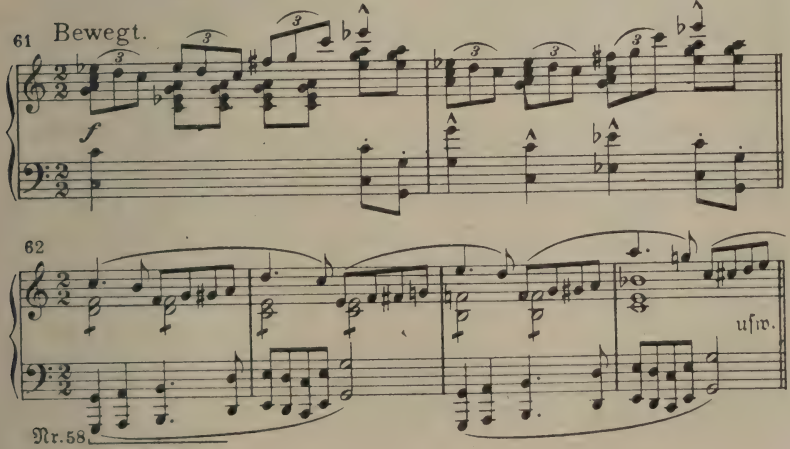


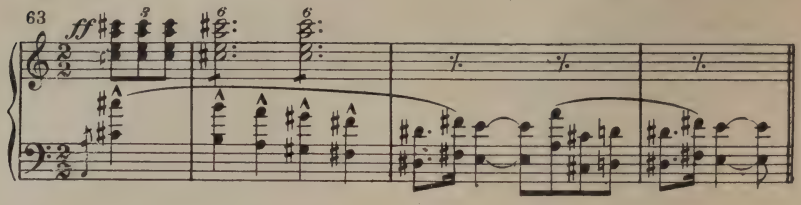



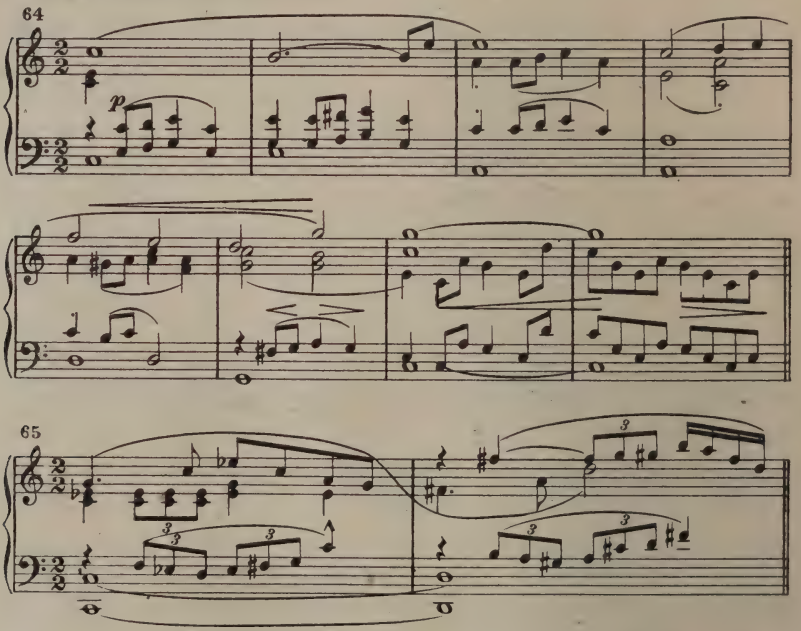

So bringt sie, wenigstens äußerlich, eine Versöhnung zustande. Während Agnes nun erfreut die Eltern umarmt, eilt Dienerschaft herbei, sie zum Feste zu schmücken, und der Zwischenvorhang fällt.

Die Orchesterüberleitung zur zweiten Szene baut sich auf der Turnierfanfare (58) und einem zweiten Motiv (61) auf, das das festliche Gewimmel malt und dessen Baß auch von den Bläsern hinter der Szene als Fanfare geblasen wird. Im weiteren Verlauf des marschartigen Satzes verknüpft sich mit der Turnierfanfare (58) als Baß noch eine Geigenfigur höfisch festlicher Prägung (62).





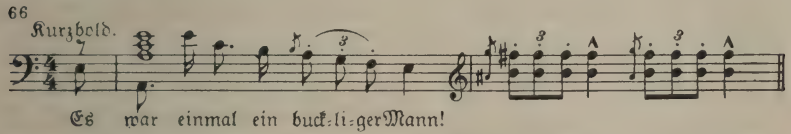

Wenn der Vorhang sich öffnet, erblicken wir eine freie Gegend vor der Stadt, seitlich schließt sich das Turniergelände an. In festlichem Zuge nahen die Fürsten und ihr Gefolge, darunter Helferich, der vom Volk jubelnd begrüßt wird, und Adalbert. Ein Marschthema von prächtiger Wucht (63) empfängt den Zug. Zu ihm gesellt sich Thema 61, vereint mit 58. Dann besänftigt sich die feurige Kraft des musikalischen Satzes, und mild und feierlich ertönt — hier vorerst im Orchester — die Weise des Heilrufs (64).




Sie wiederholt sich sogleich eine Quinte höher. Eine thematische Bildung voll festlicher Anmut (65) schließt sich an. Die Triolen des Themas 61 begleiten gefällig, und bald stellen sich auch die wohlbe-

kannten Baßrhythmen des gleichen Themas wieder ein; eine Steigerung führt zum Wiedereintritt des eigentlichen Marsches (63). Die Bühnenmusik, die während des triοartigen Mittelsatzes geschwiegen hatte, läßt sich nun mit Fanfaren, namentlich aus 61, wieder vernehmen. Das glanzvolle Orchesterstück mündet schließlich mit einem kurzen ritenuto in einen machtvollen Einsatz des Chors, der, verstärkt durch die Bühnenmusik, in der Melodie des Heilrufs (64) dem Herzog und seinen Gästen zujauchzt. Damit ziehen alle in die Kampfbahn zur Seite ab. Nur einer bleibt auf der Szene zurück — Kurzbold, der Schuldspürer. Höhnisch bricht auch er, auf seine Weise, in einen Heilruf auf den Herzog aus, begleitet vom Thema des Gottesgnadentums („Herzog Wildfang" Nr. 1) über chromatisch auf- und abgleitenden Bässen, und im Wechsel hiermit erklingt Konrads herrischer Motivansatz (6) in Moll. Konrads Herrscherreif und stolze Herzogswürde sind es ja, die ihn, den verachteten Bastard, den buckligen Mann, reizen, und sein rastloses Trachten, zu erfahren, wer seine Eltern waren, stachelt ihn gleicherweise gegen den Herzog auf. Denn in ihm vermutet er, so sagt uns das Orchester mit Konrads Motivansatz (6), seinen Vater, und das Unheilmotiv (8) betont, daß der Krüppel da auf der rechten Spur ist, wenngleich ihm ein Zeugnis dafür noch fehlt. Wohlgelungene Sprachmelodie (66) leitet diesen Teil seines Selbstgesprächs ein.

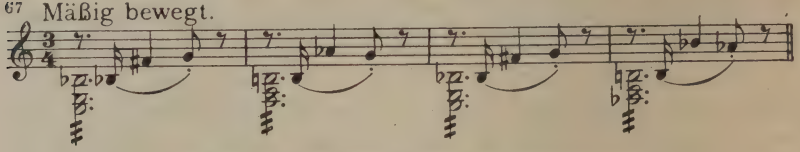
66




Wenn er dann hinzufügt, daß er seine Mutter „mäuseatmend auf dem Brocken" einmal zu finden vermeint, so erhöht der Hexenjauchzer aus „Bruder Lustig" (vgl. dort Nr. 41a) über den eben dorther bekannten leeren Quinten die Anschaulichkeit seiner unheimlichen Schilderung. Von dieser Mutter hätte er dann freilich seine nächtlich spürende Art, seine Kunst, im Herzen der Menschen zu lesen, rechtens geerbt. Da kommt ihm die Dienerin Julias, Berta, die eben noch in die Kampfbahn eilen will, gerade recht. Denn bei ihr wittert er die Kenntnis von Geschehnissen, die ihm nützen könnte, ist sie doch Julias Vertraute, weiß sie doch um Herberts Tod und betreute den

gefangenen Heinz, dessen Aufenthalt Kurzbold jetzt zu erforschen sucht. Sein geheimnisvolles Wesen umfängt die Verstörte, deren Hand er ergreift (36); er bedrängt sie, indem er die Linien ihrer Hand prüft, mit beklemmender Hartnäckigkeit (67) um Kunde von ihrer Herrin.

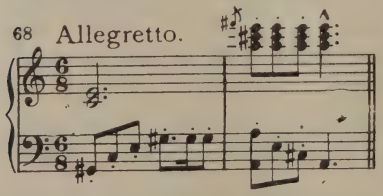
67 Mäßig bewegt.



Sie reißt sich endlich los und enteilt in die Kampfbahn.

Aus dieser aber tritt in heftiger Erregung Helferich heraus. Sein ritterliches Motiv (11) begleitet seinen Auftritt und malt in düsterer Instrumentation und veränderter Rhythmik Helferichs Erschöpfung und Seelenzustand. In ein banges Aufstöhnen mündet gleichsam auch das Thema 10c aus Agnes' Jubellied, das nun, im Verein mit Helferichs feurigem Motivansatz (11a), glückliche Empfindungen in seiner Seele wachzurufen versucht. Helferich läßt sich ermüdet nieder, und Kurzbold nähert sich ihm hilfreich und listig (37) mit einem Trunk Wassers. Helferichs Ablehnung nicht achtend spricht er geschmeidig (39) und voll heimlichen Hohns — die Quinten mit dem Vorschlag (66) treten, von den Streichern mit dem Holz des Bogens geschlagen, wieder auf — auf den Schweigsamen ein. Wenn er spöttisch Adalberts gedenkt, so deutet im Orchester dessen Werbemotiv (18) das an, was Kurzbold nicht ausspricht. Mit zäher Beharrlichkeit (68) verfolgt Kurzbold sein Ziel.

68 Allegretto.

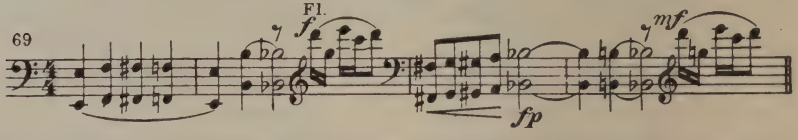


Während dieses neue Motiv, immer um eine Halbstufe erhöht, sich gleichsam zudringlich wiederholt, preist er Helferich einen Zaubertrank an, der ihm Kraft, Sieg und die geliebte Frau bringen soll. Als Gegenleistung heischt er listig (39) einzig die Auskunft, wo Helferich den jungen Heinz verborgen hält. Helferich weist ihn unwillig ab. Da ertönen von drinnen her die zum Turnier rufenden Trompeten (58 und 61), und Kurzbold (40 und 37) eilt hinein.

So ist Helferich nun allein mit seinen düsteren Gedanken. Lastend

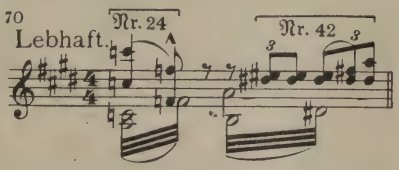
und dumpf malt in harmonischer und rhythmischer Veränderung das Thema seiner göttlichen Sendung (1) in den tiefen Streichern zu synkopischer Begleitung seine Stimmung. Wozu stellt er sich im Turnier, da er doch den Siegespreis, Agnes' Hand, von sich weisen müßte! Oder lebt in ihm in des Herzens Tiefe noch immer die Hoffnung auf Liebesglück (50)? Dieser Zwiespalt des Herzens lähmt ihm die Kraft. Der junge Heinz (7) unterbricht sein Sinnen. Er ist seinem Versteck heimlich entsprungen, um dem Turnierfest zuzuschauen. Helferichs Vorwürfen wegen seiner Verwegenheit begegnet er keck (26, Oberstimme). Dessen Heftigkeit erschreckt ihn ebensowenig wie der Hinweis auf die Gefahr, die ihm droht (8), wenn der Herzog ihn gewahrt. Er hat es satt, sich immerdar gängeln zu lassen, wie früher von Kurzbold (40), so nun von Helferich. Ein Mißtrauen auch gegen diesen will sich in ihm regen, und Helferichs heftiger Ausruf: „So geh' denn hin! Dein Tod wär' mein Glück!" bestärkt ihn nur noch darin. Betroffen (7 in Moll) hält er inne und kehrt, den lockenden Klängen aus der Kampfbahn (58) widerstehend, zögernd in die Stadt zurück. Wachsendes Getümmel und Adalberts Rittermotiv (16) zeigen an, daß dieser drinnen seine Gegner geworfen hat. Da hält es Helferich nicht mehr. Was in seiner Seele vorgeht, sagt uns das Orchester, in welchem Helferichs ritterliches Motiv (11a) und das Thema der Agnes (10c) eng umschlungen erklingen; seine Lippen aber formen ein inbrünstiges Gebet: „Gott, verlaß mich nicht!" Damit eilt er in die Kampfbahn, vom Chor (hinter der Szene) freudig begrüßt (63, 61, 58), und wie sein Wiedererscheinen auf Agnes wirkt, deutet deren Jubelweise (10a) an, die sich kontrapunktisch mit 63 verknüpft. Im Tor zum Kampfplatz aber erscheint nun Kurzbold und verfolgt von hier aus den Entscheidungskampf zwischen Helferich und Adalbert. Durch seinen Mund erfahren wir, was drinnen vorgeht, und es zeugt für die hohe dramatische Kunst S. Wagners, wie spannend hier dem Hörer die Vorgänge hinter der Szene zum miterlebenden Bewußtsein gebracht werden. Musikalisch unterstützen die Ansätze zu den Themen der beiden Kämpfer (16 und 11a) und der sich in harmonischer Verzerrung gellend in die Höhe reckende Turniermarsch (63) Kurzbolds anschaulich knappe Schilderung. Sein greller Ausruf: „Geworfen!" und Adalberts sich siegreich zu Ende entwickelndes Ritterthema (16) bringen die aufs äußerste

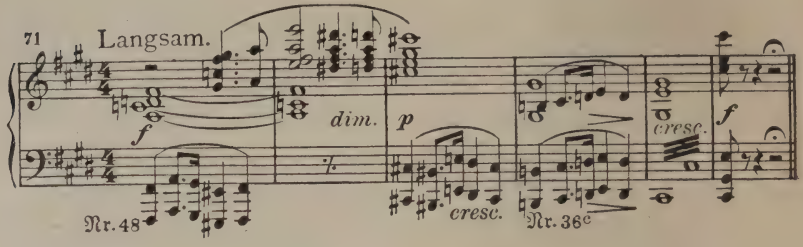
getriebene Spannung zur Lösung: Helferich ist unterlegen, und die Bläser hinter der Szene feiern den Sieger mit dem Heilruf (64). Das Volk aber bleibt stumm. Kein Jubel grüßt den siegreichen Adalbert, und nur wie verloren erklingt, sogleich abbrechend, eine fröhliche Figur der Flöten (69) in die düsteren Bässe hinein.




Agnes aber, so vernehmen wir von Kurzbold, schaut bleich darein, da sie nun diesen so bedeutungsvollen Siegerkranz (18) Adalbert reichen muß. Drinnen ordnet sich der Festzug zur Rückkehr in die Stadt, und in die festlichen Klänge der Themen 61 und 63 mischt sich wiederholt ein Anklang an das Motiv 53 als ein Fingerzeig, wie auch im Turnier die gleiche Partei Sieger geblieben ist wie vorhin im Schachspiel. Der Zug zieht über die Bühne der Stadt zu; zuletzt und abseits erscheint Helferich. An den kranzgeschmückten Adalbert aber tritt mit verwegenem Stolz der Kurzbold heran. Breit im Melos von Adalberts Ritterthema (16) stellt er die kecke Frage, woher denn Adalberts alle überraschender Erfolg? So zwingt er diesen und den Herzog, ihn anzuhören. Vergeblich wehrt ihm, als einem Trunkenen, der Herzog. Hartnäckig (36b) und gewandt (37) behält er das Wort und verfolgt sein Ziel, indem er seine Frage selbst beantwortet, dahin nämlich, daß Helferichs Kraft an seinem schuldbeladenen Gewissen erlahmt sei. Herberts Tod, so schließt er seine schwere Anklage, laste auf Helferich. Diesem aber sind die Lippen durch den Eid versiegelt, den er dem sterbenden Herbert schwur. So ist seine Verteidigung nur matt, und Kurzbold wächst mehr und mehr zu unheimlicher Größe empor. Stolz weist er es von sich, als ob Haß gegen Helferich ihn antriebe (66). Wohl aber pocht er auf seine natürliche Bestimmung („Nun schuf mich Gott, wie ich bin!") und eine ganze Reihe der an seiner Person haftenden Themen (39, 37, 40, 36a und b) begleitet seine Rechtfertigung; auch deutet das aus der Sterbeszene Herberts bekannte Motiv 48 an, wie sehr Kurzbolds Spüren hier auf der rechten Fährte ist. Er schließt, indem er seine Klage musikalisch, sprachlich und dramatisch gleich knapp wie packend wiederholt: „Der Weh'-,

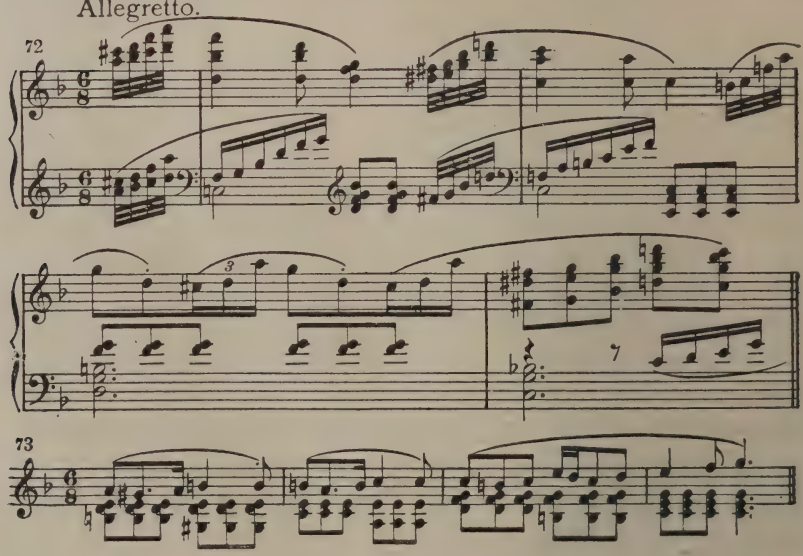
Wahn- und Wirren-Witt'rer, der Schuldspürer, der ist's, der dich verklagt!" Vergeblich erwidert Helferich mit der Drohung einer Gegenklage; trachtete doch der Kurzbold jüngst wiederholt nach dem Leben des jungen Heinz! Aber Kurzbold heischt hartnäckig Antwort, wo Helferich in jener Nacht, da Herbert starb (48), gewesen sei, und fordert, da dieser auszuweichen sucht, einen Eid von ihm, daß er unschuldig sei. Eine sprechende Pause voll höchster Spannung folgt seinen Worten, nur die Kontrabässe halten *pp* auf lange hinaus ihr Dis aus und der Pauke leises Schicksalspochen läßt sich vernehmen. Flüsternd raunt der Chor sich zu, daß ein dunkles Geheimnis offenbar Helferichs Mund schließe. Dem Hörer aber rufen die Kniegeigen mit der schmachtenden Julia Liebesthema (23) die Erinnerung an die verhängnisvolle Nacht wach, die Helferich in Schuld verstrickte und ihm nun die Lippen in Schweigen bindet, um die Ehre jener Frau zu retten. Alle blicken betroffen auf ihn, der regungslos dasteht. Als die bang und dumpf schwebenden Akkorde des Orchesters in Herberts Motiv 48 übergehen, ist sein Entschluß gefaßt. Das ausdrucksvoll schöne Motiv seiner Willensstärke (47) erklingt und steigert sich in zweifacher Wiederholung. Helferich aber entgürtet sein Schwert und reicht es stumm dem Herzog. Da schreit Berta, die einzige in der Menge, die den wahren Zusammenhang kennt, entsetzt auf und beteuert Helferichs Unschuld. Die in ihr wache Erinnerung an jene verhängnisvolle Nacht führt im Orchester eine Parallele zu den Motiven 24 und 42 herauf: Doch auch ihr verschließt der Schwur jener Nacht die Lippen, und so zerflattert ihr so leidenschaftlich einsetzendes Motiv (70) vor dem Schatten Herberts (48), dessen Motiv sich dumpf und drohend wiederholt, und Kurzbolds Gewandtheit (37) ist es ein Leichtes, ihren Versuch, Helferich zu retten, als bloße, menschlich begreifliche Regung des Mitleids spottend abzutun. Während der Zug der Stadt sich zuwendet, sinkt Berta weinend in die Knie. Ungehört verhallt ihre Klage (71). In den Bässen aber erklingen unerbittlich die Motive Herberts und Kurzbolds (48 und 36c) und führen in rascher Steigerung den Schluß des Akts herbei.

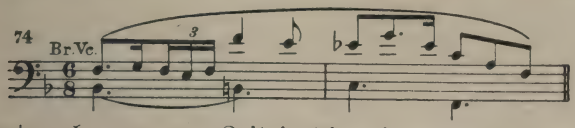





## Dritter Akt

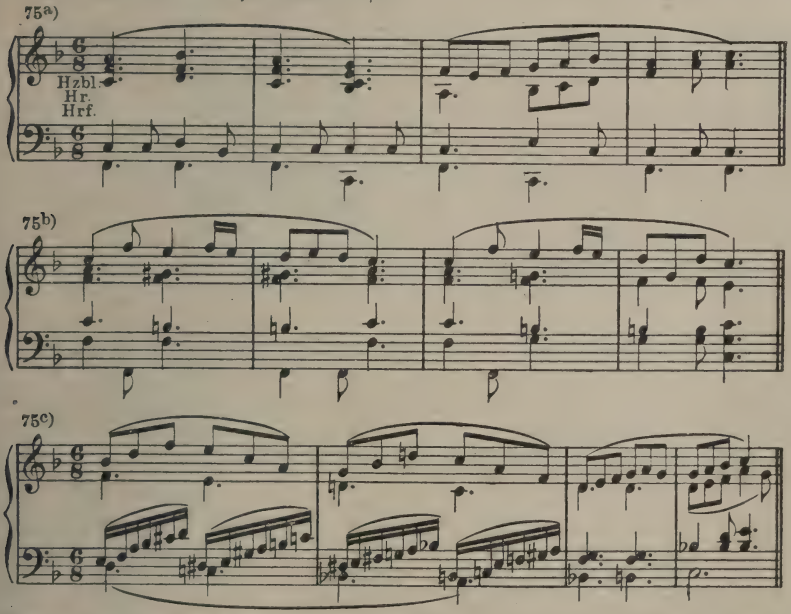
Ein höfisches Fest eröffnet den letzten Akt. Es gilt dem Vorabend der Hochzeit Adalberts mit Agnes. Das einst so fröhliche und zuversichtliche Mädchen hat sich also dem Drängen der Mutter gefügt und dem Sieger im Turnier ihre Hand gereicht. So rauscht denn auch in der Orchestereinleitung schon Festmusik daher. Sie enthält bei allem festlichen Gepränge einen starken Einschlag gefühlsinniger Melodik und entspricht so aufs treffendste dem doppelten Wesen des Festes als eines höfischen und zugleich häuslich traulichen. Rauschende Terzengänge des vollen Orchesters eröffnen die Einleitung und das von Harfen, Triangel und Becken begleitete festliche Thema 72.





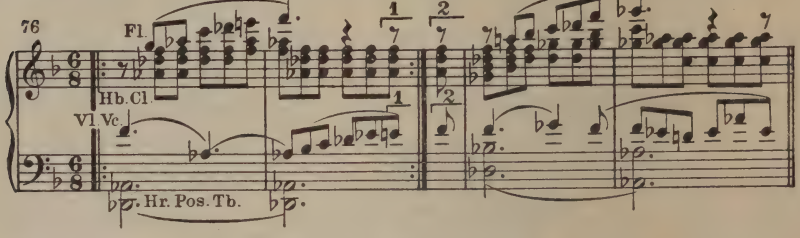

Es mündet nach geraumer Zeit in die wiegenden Rhythmen eines gemessenen Tanzes (73). In seinen Schlußtakt ordnet sich dann weiter, während Geigen und Harfen in reichen Zierlinien hinzutreten, ein drittes tanzartiges Thema (74) ein, das Bratschen und Kniegeigen anstimmen. Flötenstaccati vervollständigen die Begleitung. Mit dem Wiedereintritt des Anfangsthemas (72) wird dann der Schluß der Einleitung herbeigeführt. Er läuft in lange Streichertriller aus, unter denen Thema 74 noch einmal anmutig überleitend ansetzt, während der Vorhang sich öffnet.

Im Festsaal der Burg Konrads bringen die Gäste dem Brautpaar und den Eltern der Braut ihre Huldigung dar. Den Huldigungsreigen (75) begleitet der Chor der Gäste.

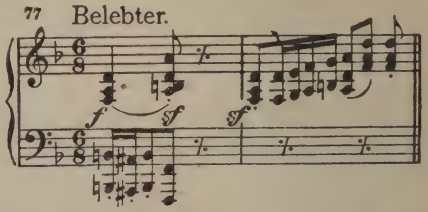



Das ist wieder eine jener natürlichen und gesunden melodischen Eingebungen S. Wagners, wie sie dem Musiker sonst nur eine glückliche Stunde beschert, an denen seine Werke aber so reich sind.

In der freien Mitte der Bühne gehen nun die huldigenden Vorführungen des Polterabends in Form eines pantomimischen Festspiels weiter vor sich. Die aus der Einleitung bekannten Themen (72 bis 74) begleiten sie in entsprechender Verarbeitung. Eingeführt von einer Elfe bringen Wald-, Flur- und Hausgeister dem Brautpaar ihre Gaben dar. Dann fährt auf einem von Schnittern gezogenen Wagen die Ährenkönigin heran und schmückt die Braut mit einem Ährenkranz, wobei im Orchester blühend schöne Klänge (76) laut werden.

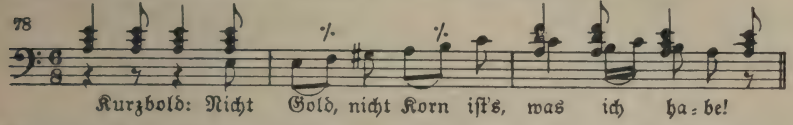



Wieder stimmen die Gäste ihren Reigengesang (75) an. Den anmutigen Reigen der Elfen stört aber der Knecht Ruprecht (77), der polternd herannaht.



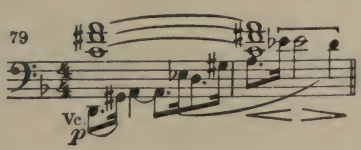

Er schwingt drohend seine Rute, die hier auch als Orchesterinstrument verwendet wird. Die Elfen und die Ährenkönigin beschwichtigen ihn schließlich, obwohl böse Feen dazwischen treten, und auch Ruprecht leert seinen Sack zu Füßen der Braut; die bösen Feen fliehen, vom Reigengesang (75) des Chors begleitet, dem sich im Baß der Anfangstakt von Motiv 74 wohllautend einfügt. Zuletzt erscheint in der Maske eines Magiers aus dem Morgenland der Kurzbold, in jedem Arm eine geschnitzte Büste tragend. Er, der Schuldspürer, läßt auch die festliche Gelegenheit nicht vorüber, ohne den Stachel des mahnenden Gewissens in das Herz seines Opfers zu bohren. Seine anzügliche Erläuterung seiner seltsamen Gabe — die beiden Büsten stellen das

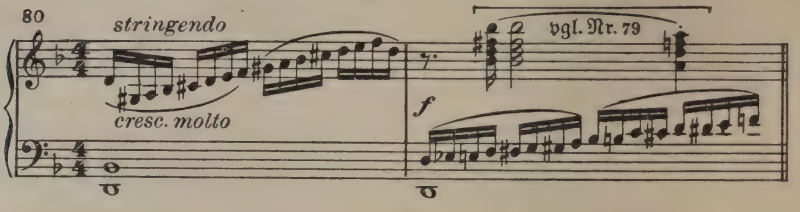
gute und das böse Gewissen dar — zielt auf den Herzog Konrad. Im Rhythmus von 76 und mit dem Kurzboldthema 66 als Zwischenspiel in der Baßklarinette trägt er seine Erklärung (78) vor.



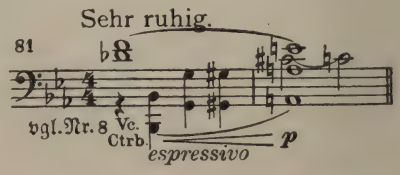

Als man ihn erkennt, weist man ihn hinaus; doch er beschwört kreischend noch vor ihnen allen das Gedenken an drei heute ferne Weilende, an Herbert, Heinz und Helferich, und nur Agnes' mitleidiges Eintreten für ihn schützt den frechen Störer des Festes. Erstaunt vernimmt dieser Agnes' Worte, und zum Dank für ihr Mitleid raunt er ihr zu, sie möge einem sich ihr nahenden Traumbild trauen. Indes brechen die Gäste auf, die aufgehäuften Gaben werden im Zuge fortgeführt und während sich alle, auch Adalbert, verabschieden, führt das Orchester noch einmal die festlichen Themen (75, 72, 74, 76) an unserem Ohr vorüber. Agnes und ihr Vater bleiben allein zurück. Sie wehrt sanft seiner väterlichen Liebkosung und geht in ihre Gemächer ab. Der Herzog blickt ihr traurig nach und entfernt sich dann zögernd. Allmählich verhallt, in sanften Wohllaut getaucht, auch das Reigenthema (75) leise im Orchester.

Währenddem hat der alte Diener Christoph die Fackeln bis auf eine gelöscht und lauscht nun an einem kleinen Mauereingang die Treppe hinab. Ein unruhiger Lauf der Streicher entwickelt sich aus den Kniegeigen über die Bratschen in die Geigen hinauf. Er stimmt zu der unruhigen Hast, mit der Agnes, nun in schlichtem weißen Gewand, den Saal wieder betritt. Denn auf ihr Geheiß ist es, daß Christoph dort harrt und lauscht und nun die Treppe hinabsteigt, einen Erwarteten zu holen. Fröstelnd durchschauert es Agnes. Die tapfere Maid ist nicht gewillt, ohne eine letzte Aussprache mit Helferich der Mutter Drängen zu folgen. So erwartet sie ihn denn hier in Hoffnung und Furcht, voll Bangen und Beklommenheit (79).

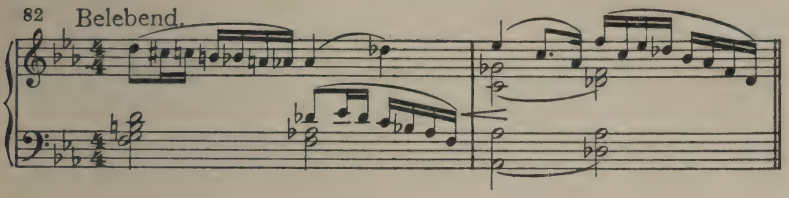





In fiebriger Erwartung fröstelnd facht sie Feuer im Kamine an. In ihr ist es nicht wie Sommer, sondern wie Herbst, der, naß und kalt, die Blüten und Blätter welken läßt. Bang und zaghaft, ganz anders wie ehedem, erklingt ihr einst so jubelndes Thema 10c. Da erscheint, von Christoph geleitet, Helferich in der Tür, und über heftig anschwellenden Streichergängen bricht es wie ein Aufschrei unendlichen Schmerzes (80) voll tragischer Unerbittlichkeit im Orchester los. Die Schlußnoten des Themas 79 gelangen so von hier an zu erschütternder selbständiger Bedeutung. Agnes findet das erste Wort bei diesem Wiedersehen. Zuvor aber löst schon ihr Liebesthema (9) in zarter kanonischer Führung den Bann des Schweigens; es untermalt auch weiterhin, in schönem Fluß sich fortspinnend, ihre Klage darüber, daß sie, die einst Helferichs Herzen nahe zu stehen wähnte, ihm so fremd geworden sei. Das Thema ihrer mädchenhaften Schüchternheit (13) und das des siegreich heimkehrenden Helferich (11a) lassen den Unterschied zwischen dem Einst und dem Jetzt noch weiter hervortreten. Mit jähem Schmerz (80) traf sie seither die Erkenntnis, daß Helferichs Herz für sie erkaltet sei. Auch ihre letzte Hoffnung (10a), die auf seinen Sieg im Turnier (11a), wurde grausam getäuscht, und mehr noch: des Mordes verklagt hatte Helferich nur Schweigen. Nun heischt sie die Antwort von ihm, die er dem anklagenden Krüppel verweigerte. Rührend (13) klingt ihre Bitte und schwerbedrückt Helferichs Antwort, wobei die Bässe in die Linie des Unheilmotivs (8) einlenken:

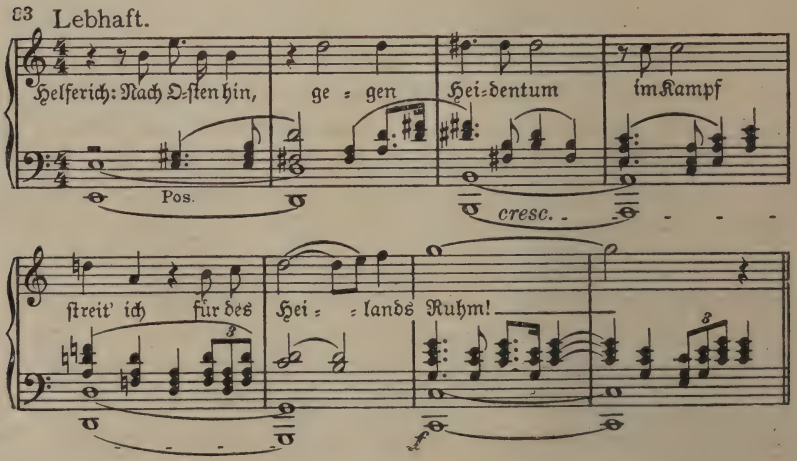


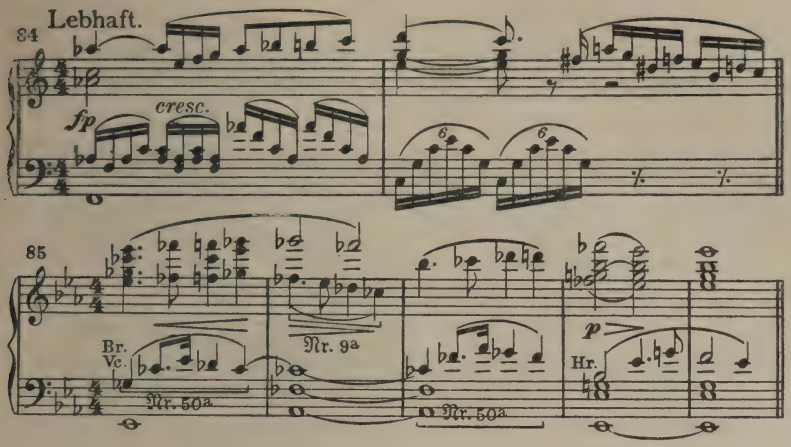
Immer eindringlicher fragt sie nach dem Schwur, der ihn schweigen heißt. Warm umschmeichelt ihn der Zauber ihres weiblichen Wesens:



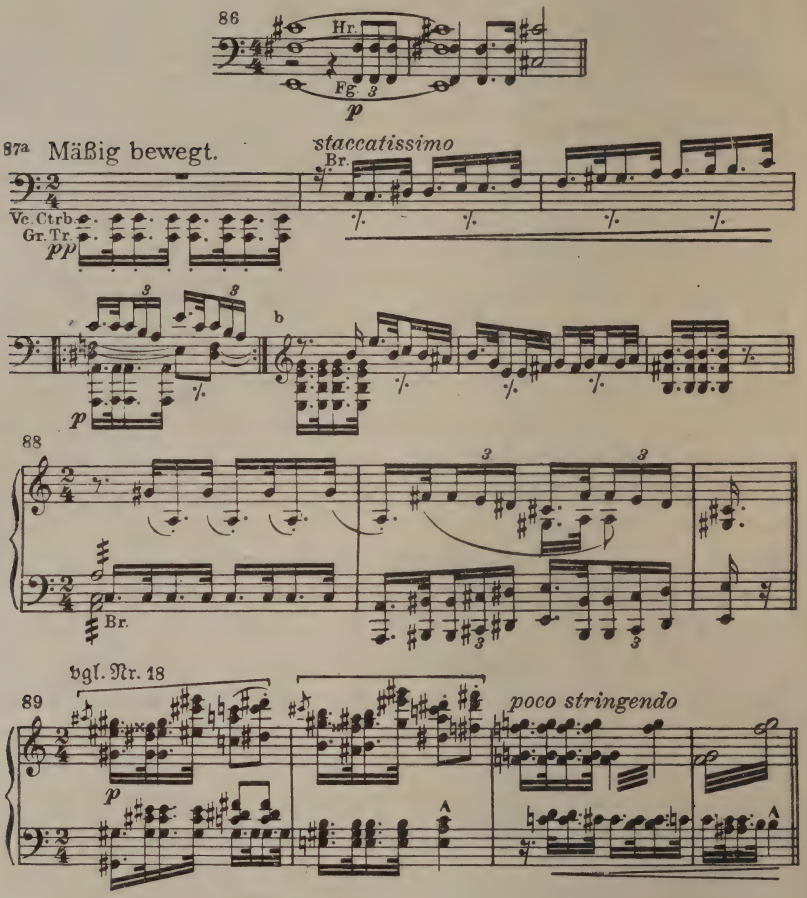

Der schneidende Weheruf (80) malt Helferichs Seelenqual, erregte Geigengänge verleihen Agnes' drängender Rede Nachdruck. Auch sie ist in höchster Herzensnot, denn das trennende Schicksal hat zum entscheidenden Schlag ausgeholt: morgen soll sie Adalberts Weib werden (16). Doch Helferich glaubt unerschütterlich der Sternenweissagung, die Agnes' Hand nicht Adalbert, sondern einem andern (Heinzmotiv 7) bestimmt hat. Agnes' erstaunte, zweifelnde Frage führt im Orchester jenes Thema aus „Bruder Lustig" herauf, das dort (32) in der Andreasnacht die Beschwörung der geisterhaften Erscheinung von Walburgs zukünftigem Gatten begleitet. Wie dort, so scheint hier nur durch einen geheimnisvollen Blick in die Zukunft, den er getan, Helferichs bestimmte Voraussage erklärlich. Aber Agnes wehrt sich dagegen, sich gleich ihrem Vater (6) dem Wahn einer Sternenweissagung (5) unterzuordnen. Stolz nimmt sie in Anspruch, ihr Leben selbst und frei von fremdem Zwang zu gestalten. Helferichs Einwurf, daß sie ja doch auch gezwungen und ohne Liebe Adalbert folge, kränkt sie. Nur zum Schein gab sie ja der Mutter Drängen nach. Sie erhoffte aber eben von dieser Aussprache mit Helferich die entscheidende glückliche Wendung (10). Schmerzerfüllt (80) schickt Helferich sich nun notgedrungen an, sich vor ihr zu rechtfertigen; er erzählt ihr, wie er Mitwisser von ihres Vaters Geheimnis wurde und seitdem nicht nur selbst unter dem Zwange der Sternenweissagung (5) steht, sondern in ihr göttliche Fügung (1) und Schicksalszwang (2) erkennt. Er enthüllt ihr den Inhalt jener Weissagung, schildert, während im Orchester die Streicher die schöne Melodie seines unbeugsamen Entschlusses (3) singen, ihres Vaters ohnmächtigen Trotz (6) dagegen und Heinzens sonnige Art (7). Ihre drängenden Fragen entlocken ihm

auch das zögernde Geständnis (81), daß er schweigen müsse um der Ehre einer Frau willen (47 und 23). Daß diese Julia ist, errät Agnes mit weiblichem Feingefühl. Nun sie dies weiß, bringt Helferich auch über die Lippen, wie alles zugegangen ist, wie er, um Heinz zu retten, schmählich Julias Neigung ausgenützt, wie Herbert ihn überrascht und er jenen in der Notwehr getötet habe und wie seitdem ein Schwur ihm Schweigen auferlege (47). Diese Enthüllungen nehmen eine Last von der Jungfrau gläubig vertrauendem Herzen; ihre jubelnde Weise (10a) gießt ihre frohlockenden Klänge über Orchester und Singstimme aus, wenn sie nun dem Himmel dankt, daß sie den Geliebten frei von Schuld finden durfte. Ihre weibliche Klugheit, so beruhigt sie zuversichtlich (82) seine Bedenken, wird nun auch weiter helfen, bis mit der Wiederherstellung seiner Ritterehre (11a) auch ihre Liebe ihnen vor aller Welt leuchten darf. Ihr Vertrauen findet in dem in warmen Farben hier einsetzenden Motiv des Herzensgebots (50) eine wundervolle Widerspiegelung. Jedoch die düsteren Sternenharmonien (5) antworten mit erkältender Starrheit ihrem hoffnungsfrohen Jubel, und der Weheruf aus Motiv 80 folgt Helferichs Entgegnung, daß Herberts Blut sie trenne. Seinen Tod zu sühnen, ist Helferich entschlossen, und heldenhafte, feierliche Klänge des vollen Orchesters (83) künden den Ernst seines Vorsatzes, einen Kreuzzug zu des Heilands Ruhm zu tun.





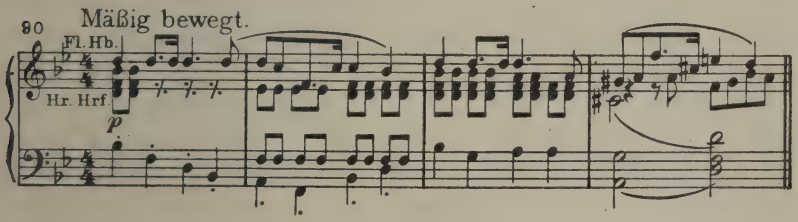

Dann geht es ans Abschiednehmen (84). Noch einmal ruft ihm Agnes ein schmerzdurchzittertes (14) „Bleib', ach bleib'!" zu, und „von Schmerz und Liebe überwältigt stürzt Helferich auf sie zu. Sie sinkt in seine Arme; ein Kuß wehmutsvoller Wonne beglückt die Scheidenden". Ein leidenschaftlicher Geigenlauf führt den *ff*-Einsatz von Agnes' Liebesmotiv (9a) herbei, zu dem die schwungvolle Figur aus 10a den Kontrapunkt bildet. Dann vereint sich (85) das Thema des Herzensgebots (50) mit eben jenem Motiv 9a, und sie scheiden voneinander. Helferich folgt dem alten Diener, der ihn auf Agnes' Geheiß im Schlosse verbirgt und in allem dem Befehl Helferichs gehorchen soll. Während Agnes Helferich nachblickt, spinnt das Orchester aus dem Weheruf (80) und dem düsteren Oktaventhema 81 ein wehmütiges Nachspiel; als Oberstimme führt die Hoboe einen ausdrucksvollen, klagenden Gesang durch, an welchen das Englische Horn den Anfang des Agnesmotivs 13a anschließt, worauf die Hoboe mit dem Beginn des Themas vom Herzensgebot (50a) leise erwidert. Immer zarter wird der mählich verhallende Satz; die letzte Fackel erlischt, und Dunkel umfängt die erschöpft auf ein Ruhebett gesunkene Agnes. Aus dem Kamin her verbreitet sich Rauch und umfängt die im Fieber der Erschöpfung Liegende. Ein wirrer Traum naht sich ihr. In den Hörnern und dem Fagott reckt es sich drohend empor (86), wie eine Fanfare vor wilder Jagd.




Die Stimme des unsichtbar bleibenden Kurzbold vermittelt dem Hörer und erweckt die traumhafte Vorstellung in Agnes, als ob Adalbert als gespenstischer Reiter sie nächtens zu holen komme. Jagender Rittrhythmus (87) beherrscht das Orchester. Adalberts Motiv (16) wird in beschleunigtem Zeitmaß in den Rittrhythmus hineingezogen (87b). Noch zwei weitere Motive (88, 89) helfen den gespenstischen Vorgang schildern, von denen das zweite sich aus Adalberts Werbethema (18) entwickelt haben dürfte. Durch Nacht und Wald führt der sausende Ritt die Träumende zum Friedhof, der Stätte der gespenstischen Hoch-

zeit, wo als Brautbett ein offenes Grab gähnt und die Totengerippe zum Tanz aufstehen. Voll gellenden Hohnes schließt Kurzbold seine grauenhafte Schilderung, deren Schauerlichkeit durch Agnes' kurze, entsetzte Fragen noch gesteigert wird, mit den Worten: „Törin, merkst du endlich, was sich dir beut? Totentanz ist heut!" Agnes erwacht mit einem Schrei, ihre Kammerfrauen eilen herzu, öffnen Vorhänge und Fenster gegen den erstickenden Qualm und lassen so das Licht des vollen Tages herein.

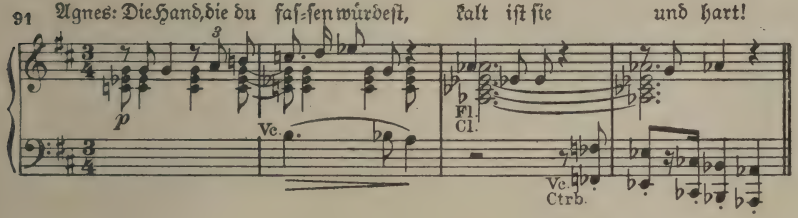
Agnes steht lange regungslos, wie betäubt. Dann aber wehrt sie den Frauen, die sie zur Hochzeit schmücken wollen. Unter Glockengeläut naht das Herzogspaar mit Adalbert und den Gästen, und die Herzogin Hiltrud schickt sich an, der Tochter den Brautkranz aufzusetzen. Hatte das Orchester soeben das meisterliche Gemälde jenes grausigen Traums mit einigen Takten voll lebhafter Bewegung zum Abschluß gebracht und dann Agnes' Regungslosigkeit mit dunkelen verhallenden Klängen begleitet, so blüht nun, mit plötzlichem Wechsel der Tonart, eine entzückende melodische Eingebung (90) auf, die nicht nur musikalisch, sondern auch und namentlich dramatisch bedeutsam und wichtig ist.




Mit der ruhigen Bestimmtheit ihres Rhythmus bildet sie einen wirkungsvollen Gegensatz zu den jagenden Rhythmen des Traumbildes, und mit ihrer ebenso einfach natürlichen, wie holden Melodik spiegelt sie den in Erkenntnis und Entschluß zu voller Bewußtheit gediehenen Seelenzustand wider, den das hochgemute, reine und starke Mädchen diesem letzten Traumerlebnis verdankt, das ihr über Adalberts gewalttätige Art restlose Klarheit und damit auch nach dieser Richtung hin die Kraft zu entscheidendem Handeln brachte. Aus dieser nun gewonnenen Einsicht heraus wehrt sie der Mutter und weist den

Brautkranz zurück. Als sich Adalbert ihr nähert, starrt sie ihn an. Der Rittrhythmus (87) im Orchester deutet an, mit welchen Augen sie jetzt den Bräutigam sieht. Mit Staunen und Erschrecken vernehmen die Umstehenden ihre ihnen unverständlichen Andeutungen über ihren Traum. Des Vaters unwilliger Frage aber begegnet sie mit geschicktem Scherz, indem sie als Tochter eines sternengläubigen (5) Vaters für sich in Anspruch nimmt, auf Träume sich stützen zu dürfen, und raschen Entschlusses fügt sie, zu Adalbert gewandt, hinzu, daß sie die Seinige nicht werden könne. Der sieht sich das Ziel seines Ehrgeizes (15) entgleiten und besteht trotzig (16) auf des Herzogs (6) Zusage, ja er droht dem Fürsten, und die Schwerter beider fliegen aus der Scheide. In gewaltigem Unisono türmt sich eine aus dem herrischen Motiv des Herzogs (6) gebildete Figur auf. Doch Agnes trennt die Streitenden und ergreift, während sie Christoph ein Zeichen gibt und dieser sich entfernt, mutig das Wort. In leuchtender Klarheit zieht nun eine Sologeige die süße melodische Linie des Themas 90 nach, und „glücklichen Mundes" verkündet Agnes im gleichen Melos die hohe Bedeutung des heutigen Tages, an dem Helferichs Unschuld offenbar werde. Ein heiliger Schwur habe ihm seither die Lippen zur Selbstverteidigung versiegelt (47), nun aber, so fügt sie nach kurzem Zaudern, freimütig und doppelsinnig zugleich hinzu, sollen alle wissen, daß der Ritter nachts bei ihr gewesen sei (23), wie sie durch einen Zeugen beweisen könne. So scheut sich das kluge und mutige Mädchen nicht, durch ein geschicktes Spiel mit Worten den Glauben zu erwecken, als ob Helferich in jener Mordnacht bei ihr gewesen sei, während ihre Worte sich in der Tat nur auf die soeben vergangene Nacht und ihren Abschied von dem Geliebten beziehen können. Sie nimmt damit aller Welt den letzten Zweifel an Helferichs Unschuld, und doch bleibt, des toten Herbert Wunsch getreu, auch das Geheimnis jener Nacht und damit Julias Ehre gewahrt. Freudige Bewegung entsteht darum nun ohne Rückhalt in der Menge, als jetzt, von Christoph geleitet, Helferich und ihm zur Seite Heinz im erhöhten Hintergrund erscheint (11a). „Daß der Weissagung Wort (5) sich vollende" sendet er von dort aus dem Herzog durch Heinz (7 und 26) jenen Brief an den Burgvogt von Nürnberg zurück, mit dem der Herzog zum zweiten Male versucht hatte, das Sternengebot zu durchkreuzen. Er sieht nun,

daß Helferich der Mitwisser seines verruchten Plans geworden ist, und vermag nur mühsam seine Fassung zu bewahren. Ins innerste Herz treffen ihn darum Helferichs Worte, die ihn zum Dank gegen Gott aufrufen, der des Herzogs Willen zu seinem Heile vereitelte und ihn, Helferich, sandte, ihn vor ewiger Schuld zu bewahren. Das Thema seines Glaubens an seine göttliche Sendung (1) begleitet seine Worte und durchleuchtet sie mit feierlicher Erhabenheit, wie ja auch seine Erscheinung, fern von allen im Hintergrund und über sie erhöht, wie entrückt wirkt. Mit dem Hinweis, daß er von Gott gesandt sei, „Sternengebots Vollstrecker zu sein", wendet er sich ab und verschwindet rasch den Blicken. Vergeblich ruft ihm Heinz nach (7 und 26). Alles umsteht bleich und traurig den ratlosen Jüngling. Ihm vermag nur Agnes mit weiblicher Zartheit und jungfräulichem Freimut die Rätsel des Geschehens zu entwirren. Aus ihrem Munde vernimmt denn nun der ahnungslose Jüngling und die Umstehenden mit ihm das Schicksal, das Seherspruch (21) und Sternenlauf (5) ihm zugedacht haben. Nun löst sich ihm das Rätsel jenes Pergaments seines väterlichen Abtes, und zugleich stellt ihn Agnes offen und frei vor die Entscheidung, ob er auf seinem Recht auf ihre Hand bestehen wolle. Aber, so fügt sie in ausdrucksvoller sprachmelodischer Formung (91) hinzu, mit ihrer Hand würde nicht auch ihr Herz ihm gehören.




Denn ihre Liebe gehöre unwandelbar einem andern. Und nun preist sie in der Melodie ihres frei dahinströmenden begeisterten Jubelliedes (10c) (aus ihrer Auftrittsszene im ersten Akt) die Wonnen und Schmerzen dieser Liebe, die kein Sternengebot vernichten könne. Denn höher als dieses waltet das Gebot des Herzens. Harfenumrauscht setzt hier in leuchtendem Fis dur das Thema des Herzensgebots (50) in den Geigen ein. Ihr begeisterter Gesang, der wahre

Perlen sprachlicher und musikalischer Schönheit aneinander reiht, schließt mit ihrem Gelöbnis: „Helferich! Dein werd' ich ewig sein!" Aus der Ferne hört man den Chor des Volks, das den davonziehenden Helferich umdrängt und ihn bestürmt, zu bleiben. Agnes aber sinkt schmerzüberwältigt in ihres Vaters Arme. Schneidend erklingt zweimal der Weheruf des Orchesters (80), wehmütig schließt sich das rührende Thema der Agnes (13) an. Dann nähert sich ihr schüchtern Heinz. Sein keckes Motiv (7) ist so zaghaft geworden wie er selber, als er sich ihr nun mit einer Zartheit, die erst der Ernst dieser Stunde in dem so fröhlichen und unbekümmerten Jüngling schuf, naht, um sich ihr als brüderlicher Tröster in ihrem Schmerz anzubieten und so seinen Verzicht auf ihre Hand zartsinnig auszusprechen. Mit einem von Wehmut verklärten Lächeln legt Agnes dem vor ihr Knienden die Hand aufs Haupt. Das Thema des Herzensgebots (50) verklingt siegreich in der Höhe und doch wehmutdurchzittert; in den tiefen Streichern weist das Motiv des Schicksalszwanges (2) ausdrucksvoll auf den tragischen Untergrund hin, auf dem dieser schmerzgeborene Sieg erwuchs. So klingt das Werk, das hohe Lied menschlichen Seelenadels, in Trennung und Entsagung, in Erhabenheit und Zartheit wunderbar aus.

# Banadietrich

# VI

# Banadietrich

In drei Akten.[1])

(„Engelbert Humperdinck, meinem Meister und Freunde gewidmet.")

## Die Grundzüge der dramatischen Handlung

Ein gewaltiger Recke, stark und trotzig im Bewußtsein seiner Kraft, so steht Dietrich von Bern, der Berndietrich oder Banadietrich[2]) der Sage, im Mittelpunkt der Handlung. Zeit und Ort läßt der Dichter unbestimmt. Für den dritten Akt setzt er zwar eine Landschaft am sagenumwobenen Brocken als Schauplatz an, und zeitlich ließen die Einführung des Hunnenkönigs Etzel, wie auch die bei Beginn des ersten Akts vor den Mauern der Burg Dietrichs tobende Rabenschlacht den Schluß auf einen gewissen Zeitabschnitt zu, wäre auch sonst der geschichtliche Zusammenhang der Gestalten und Geschehnisse gewahrt. Dieser ist jedoch mit dichterischer Freiheit bis auf kaum wahrnehmbare und unwichtige Beziehungen gelockert[2]), und so ragt die mit sicherer Hand und kühnen Strichen umrissene Gestalt Banadietrichs gleichsam ins Raum- und Zeitlose. Umso williger folgen wir S. Wagner in das

[1]) Klavierauszug bei Max Brockhaus, Leipzig (1909).

[2]) Vgl. hierzu Glasenapp-Stassen, S. Wagner und seine Kunst (Leipzig) S. 332ff. sowie auch die Vorbemerkungen zum Textbuch.

gerade in diesem Werk in den leuchtendsten Farben geschilderte Reich der Unwirklichkeit.

Schon die beiden Gestalten, die als sein guter und sein böser Geist neben Banadietrich erscheinen, gehören anderen Welten an. Schwanweiß, seine Geliebte, ist eine Wasserjungfrau, die es auf die Erdoberfläche getrieben hat, auf daß sie ihr Glück an Banadietrichs Seite suche. Sie wurde dem eines Tags im Sumpf verirrten Recken Retterin, Geliebte und sein guter Geist. Darum sucht der Teufel, den es gelüstet, den stolzen Helden und gerade ihn vor vielen anderen der Hölle zu gewinnen, mit allen Mitteln, Schwanweiß von ihm zu trennen. Unter der Maske seines Ratgebers Raunerath steht er ihm als sein böser Geist zur Seite und hat es verstanden, sich ihm unentbehrlich zu machen. An ihn wendet sich darum Banadietrich auch jetzt, in höchster Not, da es gilt, die Entscheidung in der fast schon verlorenen Rabenschlacht noch zu seinen Gunsten zu wenden. Aus eigner trotziger Kraft vermag er das nicht, verschwor sich doch — dank des Teufels Ränken — alles wider ihn! So geht, mitten in der Schlacht, auch sein Freund und Kampfgenosse Wittich zum Feinde über und, daß das Maß des Unheils voll werde, ist er es gerade, der Banadietrich im Kampf das Schwert aus der Faust schlägt. Oder war es eine übernatürliche Macht, ein tückischer Zwerg auf des Teufels Geheiß? Genug, schwertlos stürzt, beim Aufgehen des Vorhangs zu Beginn der Handlung, der von allen gefürchtete Dietrich in den Hof seiner Burg und muß von da aus tatenloser Zeuge sein, wie sich das Schlachtenglück mehr und mehr von ihm wendet. Auch sein alter Waffenfreund Hildebrand fällt, und mit ihm fallen die seiner Obhut anvertrauten Söhne des Königs Etzel. Raunerath weiß ihm keinen andern Rat, — als daß er dem Teuersten, das er besitzt, entsagen müsse. Sein höchstes Gut auf Erden aber ist ihm Schwanweiß. So wild er auch dieses Ansinnen von sich weist, als alles um ihn her zusammenbricht, greift er verzweifelnd doch nach diesem Mittel zur Rettung. In hellem Trotz weiht er sich den höllischen Mächten und gelobt, die Geliebte zu verstoßen. Da wendet sich die Schlacht jäh zu seinen Gunsten; die Feinde fliehen, und Wittich, der Treulose, wird von dem jungen Helden Dietleib gefangen genommen und gefesselt vor Dietrich geführt. Auf Dietleibs Bitten trägt aber Dietrich hochherzig dem ehemaligen Freunde

sogleich die Erneuerung des Freundschaftsbundes an. Wittich schlägt ein, und an Hildebrands Leiche tauschen sie feierlich ihre Schwerter zur Besiegelung neuer Freundestreue.

So ist dem Ränkeschmied Raunerath ein Faden seines künstlichen Gewirkes unversehens zerrissen. Aber schlau knüpft er ihn neu — und stärker. Er nützt nun die Leidenschaft aus, die in Wittichs Herzen für Schwanweiß einst lebte. Denn nicht nur gekränkter Ehrgeiz, sondern auch die Eifersucht auf den glücklicheren Dietrich hatte Wittich von dessen Seite fort und zu seinen Feinden hinübergetrieben. Die kaum erstickte Flamme in Wittichs Brust schürt Raunerath mit teuflischem Geschick, indem er Mitleid mit der von Dietrich Verstoßenen heuchelt und Wittich zuraunt, wie Dietrich nur um diesen Preis die Rabenschlacht gewann. Da schlägt in Wittichs Herzen das mühsam wiedererweckte Gefühl der Freundschaft in Haß um. Mit unverhüllter Liebesglut umwirbt er Schwanweiß; sie aber erschrickt vor ihr nicht weniger, als vor dem ungebändigten Haß gegen Dietrich, der ihr in Wittichs Worten entgegenlodert. Sie wehrt sich mit aller Kraft ihrer Liebestreue dagegen, zu glauben, was Wittich ihr da über Dietrichs Verrat an ihr enthüllt, und weist wie sein ungestümes Werben so auch das Anerbieten seines Schutzes zurück. Da umfaßt er sie glühend. In diesem Augenblick führt Raunerath geschickt Dietrich wie von ungefähr vorbei. Die Schwerter blitzen auf und zerschneiden den kaum erneuerten Freundschaftsbund beider auf immer. Wittich sinkt verwundet zusammen. Dietrich hat seine Gattenehre an ihm gerächt; Schwanweiß aber muß zu ihrem namenlosen Schmerz erkennen, daß Wittich die Wahrheit sprach und daß Dietrichs Liebe sich von ihr gewandt. Vor seinem verletzenden Hohn und Rauneraths siegessicherem Spott entweicht sie traurig. Mit sich in die ländliche Einsamkeit nimmt die Herzensreine jedoch den wunden Wittich, um ihm die Wunde zu heilen, die ihr vom Teufel verblendeter und sich selbst entfremdeter Gatte ihm schlug. Der Gedanke an ihre Treue soll diesem den Weg zur Reue zeigen.

So hat mit dem kaum wiedergewonnenen Freunde Raunerath auch diejenige von Dietrichs Seite entfernt, in der er mit Recht seine gefährlichste Gegnerin sah. Dietrichs Herzensbund ist zerstört, und nun gilt es, ihn auch noch von seinem Volke und von der Kirche los-

zulösen. Dazu wählt er ein echt teufliſches Mittel. Er wandelt ſich, während alle im Dom zu Hildebrands Totenfeier verſammelt ſind, flugs in Teufels Geſtalt zurück und tanzt vor der Kirchentür einen drollig wilden Tanz, bis Dietrich ihn von drinnen her gewahrt und mitten in der heiligen Handlung in lautes Lachen ausbricht. Entſetzt ſtürzt alles aus der Kirche. Dietrich folgt gelaſſen der Menge und reizt den entrüſteten Prieſter noch durch trotzige Abweiſung jeglichen Reuegefühls. Ihn trifft darum der Bannfluch des Dieners der Kirche, und das Volk weicht ſcheu vor ihm zurück. Nur Dietleib, der Wackere, zögert und verläßt ihn traurig erſt auf ſein Geheiß und blutenden Herzens, da er dem Helden auch noch neue Not hatte melden müſſen. Die Hunnen, und an ihrer Spitze König Etzel, ſtürmen nämlich heran, um Rache für die erſchlagenen Söhne ihres Fürſten zu nehmen. Raſch tritt da der Teufel, nun wieder in Rauneraths Geſtalt, Dietrich ſchützend zur Seite. Sein Mantel macht Dietrich unſichtbar, und ungehindert von dem wütenden Hunnenfürſten ſchwingt er ſich auf einen auf ſeinen Wink aus den Lüften nahenden Drachen und fliegt auf deſſen Rücken lachend davon.

Fortan hauſt er als Banadietrich, verfemt und von aller Welt gefürchtet im tiefen Wald, jagt das Getier mit Pfeil und Bogen und verſtrickt ſich in der Einſamkeit ſeines wilden Lebens immer tiefer in ſeinen Trotz. Und doch fühlt ſich der Teufel ſeiner noch nicht ſicher. Denn noch lebt Schwanweiß, Dietrich erreichbar, auf der Oberfläche der Erde, und der Teufel fürchtet mit Recht den Einfluß, den ihre echte Weiblichkeit und treue Liebe auch auf ein ſo in Trotz verhärtetes Gemüt, wie das Dietrichs, ausüben könnten. Sie hat bei Frau Ute, Dietleibs Mutter, auf dem Lande unerkannt mit Wittich Aufnahme gefunden und pflegt des Helden Wunde. Dort findet der junge Dietleib ſie, der ſeine Mutter beſucht. Dem wackeren Jüngling ſein anfängliches Mißtrauen zu nehmen, gelingt ihr bald. Mit dem hellen Blick reiner, treuherziger Jugend erkennt er die Lauterkeit ihrer pflegenden Sorge um Wittich und erbietet ſich, ihr behilflich zu ſein in dem, was ihr ſeither nicht gelang. Wittichs Rachedurſt Dietrich gegenüber iſt es nämlich, was ſie bekümmert. Dieſen zu erſticken müht ſie ſich ebenſo vergeblich, wie ſie ſtandhaft Wittichs Werben ſich entzieht. Sie hat gelobt, ihn nur dann zu heilen, wenn er der Rache an Dietrich

entsagt; doch ihn mahnt Dietrichs Schwert, das an seinem Lager liegt, dauernd an den Verhaßten. Dieses ihm zu entwenden, übernimmt drum Dietleib. Während Wittich im Schatten der Hauslinde gelagert im Freien weilt und Schwanweiß aufs neue heiß umwirbt, bemächtigt sich drinnen im Hause Dietleib des Schwertes und flieht davon. Kaum vernimmt Wittich durch Ute von dem Raub, so springt er, der Wunde nicht achtend, von seinem Lager auf und jagt dem Räuber nach. Vergessen ist, daß er soeben Schwanweiß gelobte, aller Rache zu entsagen. Doppelt blutig soll diese vielmehr nun sein, und als Preis winkt ihm, so wähnt er, der befreiten Schwanweiß Hand. Doch er würde die Heißbegehrte nicht einmal wiederfinden, selbst wenn er heil aus dem Kampf mit Banadietrich zurückkehrte. Denn der Teufel ist nicht müßig, um sie auch aus der Zufluchtsstätte bei Frau Ute zu vertreiben.

In der Gestalt des ihr bekannten heilkundigen Magisters Flederwisch hatte er Frau Ute aufgesucht und sie mit heuchlerischer Warnung mißtrauisch gegen ihr Gästepaar gemacht. Die Gute hält so eifrig auf ihren und ihres Hauses guten Leumund, daß Flederwischs Enthüllung, sie beherberge nicht Eheleute, sondern Wittich und Dietrichs Weib Schwanweiß, im Verein mit einigen teuflischen Zauberstückchen Flederwischs ihr den Glauben an Reinheit Schwanweiß' raubt. Sie stellt diese zur Rede, und Schwanweiß bekennt sich ruhig als Dietrichs Gattin, weist aber stolz Frau Utes Verdacht, als sei sie Wittichs Geliebte, zurück. Ihres Bleibens ist freilich nun nicht mehr in Utes Haus. Sie dankt ihr für die gastliche Herberge und schreitet mit segnend ausgebreiteten Armen zum Fluß, in dem sie langsam verschwindet. Unter ihren segnenden Händen sind die Blüten und Blätter des Gartens zu lauterem Gold geworden, und Frau Ute rafft davon, soviel sie nur kann, zusammen. Der Teufel aber, der ihr das nicht gönnt, verwandelt alles in faules Laub zurück und lacht, rasch wieder verschwindend, die Verdutzte gellend aus. Solch einen Witz gönnt er sich mit Behagen, da ihm alles bisher so gut geglückt ist. Denn nun ist ja auch Schwanweiß in ihre heimische Wassertiefe zurückgekehrt und dort, wie er meint, unschädlich. Da dünkt ihm der Weg zum Ziele, zu Banadietrichs Seele, endlich frei.

Ihn sucht der Teufel nun im wilden Wald auf. Er nimmt sich jetzt

nicht mehr die Mühe, seine wahre Gestalt hinter einer Verkleidung zu bergen. Als leibhaftiger Teufel tritt er vor ihn und hat auch Gevatter Tod mitgebracht, um ein Ende mit Banadietrich zu machen. Er trifft ihn am Ufer eines Waldsees und im Begriff, sich in die Flut zu stürzen, in der — Wittich soeben verschwunden ist. Die Eifersucht ist es, die Banadietrich dem einstigen Freund in die Tiefe des Sees nachtreibt, glaubte er doch zu sehen, wie ein weißer Arm den versinkenden Wittich umschlang, und sein Argwohn hatte ihm sogleich Schwanweiß' Bild vorgespiegelt, wie sie Wittich zu sich in die Wassertiefe zog. Seit vorhin Dietleib ihm sein Schwert Balmung und mit diesem einen Gruß von Schwanweiß und, mehr noch, ihre Verzeihung überbrachte, weilen seine Gedanken mehr denn je bei ihr, deren Schuldlosigkeit ihm Dietleibs Bericht überdies klar enthüllte. Wenn es Dietleibs Bitten auch nicht gelang, Banadietrich zur Rückkehr in die Welt, die ihn so leichthin verfluchte und die er verachtet, zu bewegen, Schwanweiß' Gruß und Vergebung haben die starre Rinde, die der Trotz um sein Herz gelegt, doch gelockert, und so hatte er, als dann Wittich voll Rachebegier auf ihn eindrang, den Entscheidungskampf mit ihm abgelehnt. Er fühlte Schwanweiß' Auge mild auf sich ruhen und will sich ihrer Verzeihung würdig erweisen. Und den Tod im ehrlichen Kampf gönnt ihm der Teufel auch gar nicht. Darum erscheint, als Wittich mit herbem Spott über den „mild versöhnlichen, zährenreichen Rachereizer" von einst den Kampf erzwingen will, hinter Banadietrich, diesem unbemerkt, eine grauenhafte Gestalt der „wilden Jagd", der Reiter ohne Kopf auf dreibeinigem Roß, gleichsam als sei der Recke schon dem wilden Heer verfallen. Vor dieser furchtbaren Erscheinung war Wittich in entsetzter Flucht davongeflohen, die, wie wir sahen, erst in den Fluten des Sees endete. An seinem Ufer aber erlebt Banadietrich jenen letzten Rückfall in quälende Eifersucht auf den in der Tiefe versunkenen, einstigen Freund und erweist sich so noch immer der Geliebten, die auf dem Grunde des Sees seiner harrt, unwert.

Des Teufels Hand, der mit Gevatter Tod in diesem Augenblick auf auf ihn zutritt, packt ihn am Mantel und hält ihn vom Sprunge zurück. Seine Ankündigung, er komme, ihn zu holen, beantwortet Banadietrich verächtlich und haut des Todes Gerippe in Stücken. Der Teufel zieht, mit den Stücken im Sack über dem Rücken, beschämt

davon. Banadietrich aber schickt sich in selbstvernichtendem Trotz an, nun auch jene Tat noch zu begehen, die ihm der Teufel auf seine Frage soeben als die größte Sünde nannte. Es ist die des Zerstörens ohne Sinn und ohne Grund, und die Blume am Wege, so wertlos sie auch gegenüber der Menschenblume erscheint, die in Schwanweiß nur für ihn blühte und die er in maßlosem Ehrgeiz und in eifersüchtiger Wut trotzig beiseite warf, wird das Opfer, das das Maß seiner Sünden voll und ihn selbst reif zur Verdammnis macht, — — wenn es denn eine Macht gibt, ihn zu richten! In herrischem Trotz zweifelt er auch daran. „Ich sterbe nicht!" So hatte er soeben noch dem Teufel zugerufen, und so zertritt sein Fuß erbarmungslos nun auch die Blume am Wege. Ihr Klageruf weht durch die Lüfte, und im hallenden Donner erdröhnt die Stimme des Gerichts. Der Herr selbst heischt von ihm, daß er seine Tat bereue. Doch auch dem Höchsten gegenüber beugt sich sein Trotz nicht. Er weist jede Reue ab und beharrt auf seinem Sinn. Da packt ihn auf Geheiß des Herrn die wilde Jagd und reißt ihn mit sich. Schon ist der Stahl gezückt, der ihm das Haupt abschlagen und ihn jenem Gespenst gleich machen soll, das auf dreibeinigem Roß, den Kopf im Arm, ihn vor Wittichs Angriff schützte, als ob es ihn sich und der wilden Jagd nicht entgehen lassen wollte. Ein dreibeiniges Pferdegerippe wird ihm dargereicht, und das Jubel- und Hohngeschrei der Geister schrillt durch die Luft.

Da erklingt Schwanweiß' Stimme aus der Tiefe des Sees, und ihrer Mahnung: „Banadietrich! Bereue!" widersteht er nicht. Was keines Freundes Bitte und keines Feindes Kraft, was des Satans List ebensowenig wie das Drohen des Todes, was der Weheschrei der gemordeten Blumenseele und was selbst das Donnerwort des Herrn nicht vermochte, allein seines reinen und treuen Weibes Ruf vollbringt es. Einzig von ihr, die ihn durch das eigene leidvolle Beispiel schon das Verzeihen lehrte, nimmt er auch die Lehre an, daß Reue über böse Tat nicht Untreue gegen das eigne Ich, sondern höchste Treue ist. Denn der Reiz zur schlimmen Tat lag nicht in Dietrichs Brust, sondern war das Werk des Teufels Rauenrath. Als Schwanweiß ihm in der Stunde der Trennung einst sagte:

„Du bist nicht Dietrich: ein Fremdes spricht aus dir!
Dein Aug' ist nicht dein Auge: ein fremdes blitzt aus ihm!",

hatten ihre Worte den Nebel, mit dem sein böser Geist Raunerath seinen redlichen Sinn zu umhüllen verstanden, nicht zu durchdringen vermocht. Jetzt steht ihm der Böse nicht mehr leibhaftig zur Seite, ja, er hat sich auch innerlich von ihm befreit, und nun dringen Schwanweiß' Worte ihm tief ins innerste Herz. Er zerreißt mit kraftvollem Entschluß das Gespinst fremden Truges, das seinen Sinn umfangen hielt, und er war in keinem Augenblick seines an kühnen Taten reichen Lebens stärker, als nun, da er die Worte ausspricht: „Schwanweiß! Ja! Ich bereue!" Vor diesem Bekenntnis verliert das wilde Heer alle Macht über ihn; es zerstiebt heulend, und Banadietrich stürzt sich der Stimme der Geliebten nach in die Tiefe des Sees. Dort erwacht er in Schwanweiß' Armen. Ihre Liebe wies ihm den Weg in die selige Abgeschiedenheit der traulich treuen Tiefe.

„Grollen und Trotzen, Sehnen und Irren
Hier in der Tiefe in nichts sich verlieren.
Wellen, gleich in wandelndem Lauf,
Lösen in Wonne die Wehmut auf!
Wogen schließen in fließender Ruh'
Irdischen Kummers Wunden zu!
Allen Werdens Urgewalt,
All' Empfindens Urgehalt:
Treue findet nur und Trost,
Wer die Tiefe sich erlost!"

Carl Friedrich Glasenapp faßt den Sinn der ergreifenden Handlung in folgenden schönen Sätzen zusammen:[1])

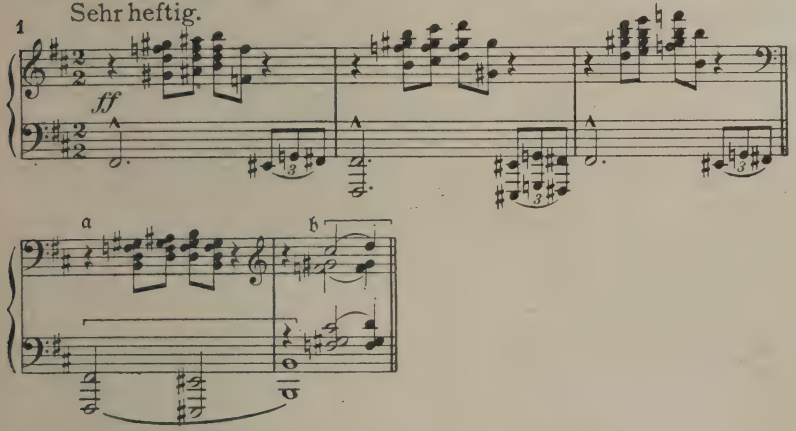
„In markerschütternder Gewalt türmt sich in der Mär vom Banadietrich die ungeheure Größe kühnen, himmelanstürmenden, wilden Trotzes vor uns auf. Auch die Donnerstimme von oben, die Stimme des starren Gesetzes vermag mit Drohen und Verdammung diesen Trotz nicht zu brechen. Aber doch redet der Himmel selbst noch mit einer anderen, mächtigeren Stimme zu uns. Ist es nicht die Stimme des Gesetzes, so ist es die Stimme der Liebe. Und ist diese nicht die reinste Stimme Gottes?"

1) Glasenapp-Stassen, S. Wagner und seine Kunst, S. 353.

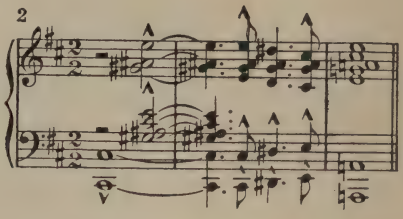
## Die Musik

Eine Reihe von musikalischen Themen, die des Helden Dietrich Art widerspiegeln, liefert die Bausteine für die Orchestereinleitung des Werkes. Trotz ihrer mäßigen Ausdehnung bietet diese ein packendes, von innerer Kraft strotzendes Bild unseres wildtrotzigen Helden. Den gewaltigen Schwung ihrer Ecktеile läßt der mit holden Schwanweißthemen bestrittene Mittelsatz noch besonders wirksam in die Erscheinung treten.

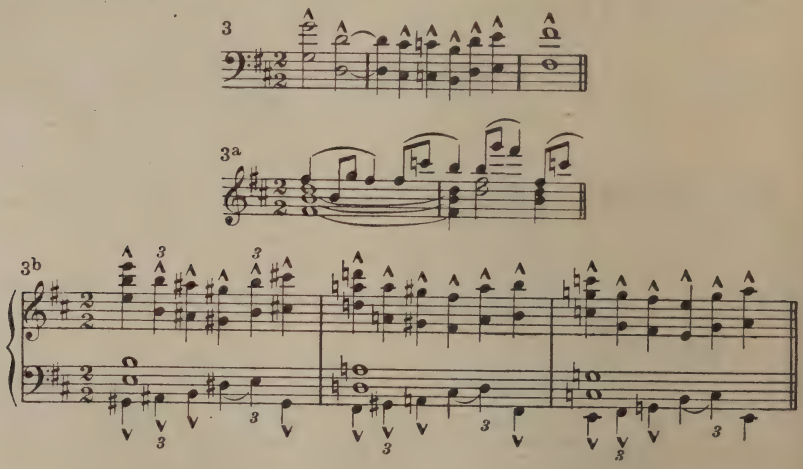
In herrischem Fortissimo über anschwellendem Paukenwirbel erdröhnt sogleich „sehr heftig (quasi presto)" das erste Thema.



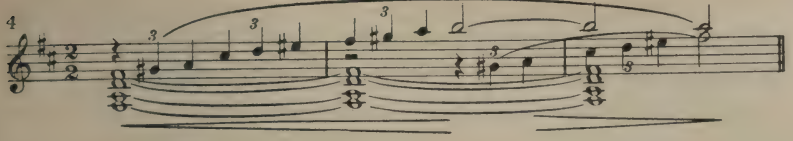

Es malt mit seinen stürmisch aufwärts drängenden Achtelschlägen des vollen Orchesters über dem hartnäckigen, auf dem Grundton Fis gleichsam sich feststemmenden Baßmotiv Banadietrichs wilde Art (1). Wenn die Bässe dann in die sich aufbäumende Figur (bei 1a) übergehen, antwortet ihnen das Orchester mit einem akkordischen Aufschrei (b) im Wechsel mit den Achtelschlägen, die dann über den in Halbtonschritten in die Tiefe steigenden Bässen allein das Wort behalten, bis Motiv 2 mit wütender Kraft (im Blasorchester) einsetzt. Es ist das Motiv des Grimms (2). Ihm antwortet sogleich wie das Schreckensgeheul der von ihm Bedrohten ein Unisono der Streicher, das in chromatischer Achtelbewegung aus der Höhe wimmernd her-



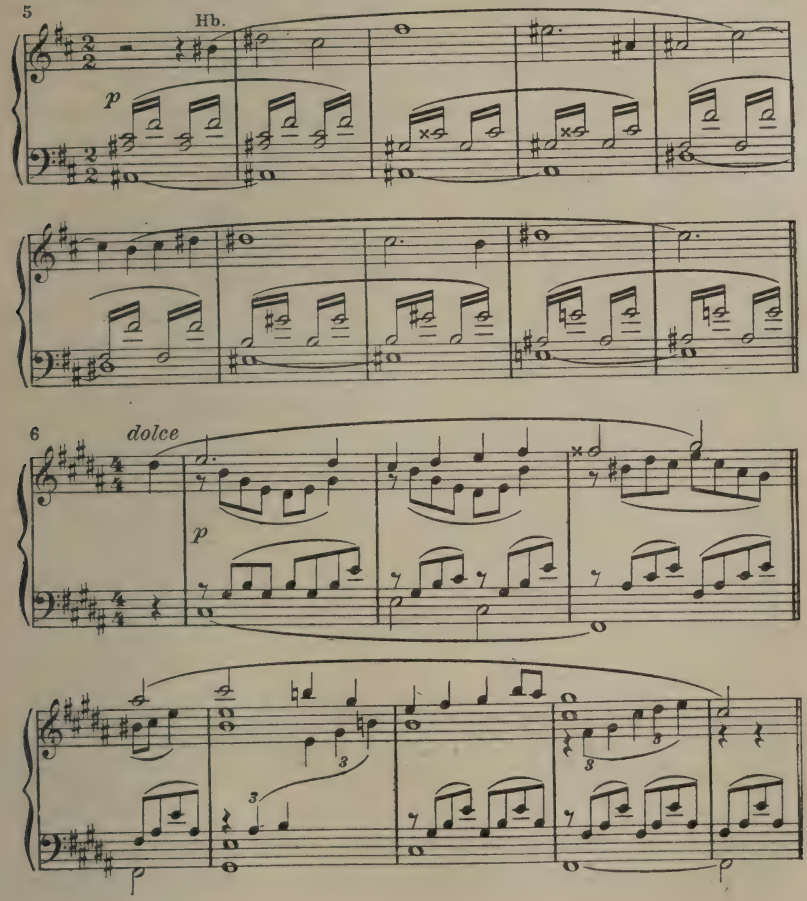

niedergleitet. Aber immer von neuem stellt sich, in Halbstufen bedrohlich höher rückend, Motiv 2 der auf und ab wogenden Chromatik der Streicher entgegen. Es mündet schließlich in dem machtvollen Motiv des Trotzes (3) mit seinem markigen Quartenschritt und den wuchtig auslaufenden Triolen.



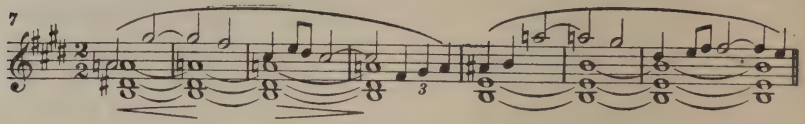

Die Vierteltriolenbewegung setzt sich in den Bässen fort und wird von den Streichern und Holzbläsern mit wilden Jauchzern (3a) begleitet. Diese Themengruppe wiederholt sich mehrfach, und eine hervortretende Zusammendrängung des Triolenteils (3b), der wir im Werke selbst dort begegnen, wo Banadietrich das Gerippe des Todes in Stücke haut (Kl.-A. S. 178), schließt diesen ersten Abschnitt der Orchestereinleitung kraftvoll ab. Die trotzige Triolenbewegung verebbt legato und diminuendo (4) über gehaltenen Baßharmonien.




Sanftere Regungen durchziehen das Gemüt unseres Helden, und ein ausdrucksvoller Gesang der Hoboe (5) leitet zu einem neuen Abschnitt hinüber, der uns der holden Schwanweiß Bild bringt. Ihr hingebungsvolle Liebe atmendes Thema (6) eröffnet ihn.

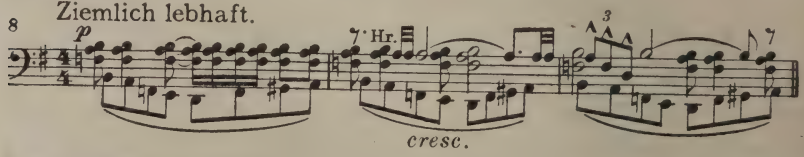


Streicher, Horn und Harfe begleiten mild und schön die ausdrucksvolle Melodie, und bald schlingt auch Motiv 4 sein Triolenband aufwärts und abwärts dazwischen. Mählich steigern sich Ausdruckskraft und Stärke der Tongebung. Die Steigerung führt aber zu keinem Höhepunkt, sondern sie wird von einem neuen, *p* einsetzenden Thema der Hoboe abgelöst.



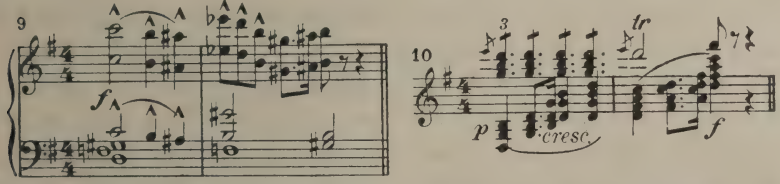

Dietrichs Liebesmotiv (7) antwortet so demjenigen von Schwanweiß. Aber nur ein einzigesmal kann es seine melodische Linie entwickeln, nur einmal kann sich Schwanweiß' Thema 6 ihm zärtlich anschmiegen, dann meldet sich im leidenschaftlich gesteigerten Zuge der Stimmführung das Motiv des Grimms (2) von neuem (in den Hörnern und Trompeten) und zersprengt mit seinen kantigen punktierten Rhythmen den Legato-Fluß jener zarteren Themen. Damit ist der Schlußteil der Einleitung erreicht. Eine rasche Steigerung führt zum Einsatz von Dietrichs Trotzmotiv (3), das nach einer Reihe von Nachahmungen wieder in die Schlußwendung (3b) mündet. In ihren akkordischen Schlägen strömt das volle Orchester seine höchste Kraft aus. Zu ihr tritt dann im Baß die sich aufbäumende Figur 1a in wuchtigem, punktiertem Rhythmus, und ihr Sekundenschritt bemächtigt sich in immer drängenderen Figuren des ganzen Orchesters, bis in glänzendem Aufschwung H dur erreicht wird und Fanfarenklänge die Orchestereinleitung kriegerisch beschließen.

In die Schlußakkorde mischt sich bereits das Rasseln der Trommeln von hinter der Szene her. Schlachtenlärm (8) und Waffengeklirr erfüllen die Luft.




Der aufgehende Vorhang enthüllt uns Dietrichs Burghof in schwüler Gewitterstimmung. Frauen knien betend oder schauen zur Brüstung

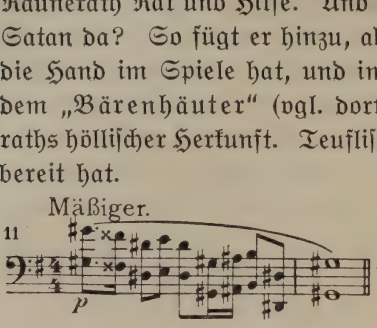
hinab auf die draußen tobende Rabenschlacht. Auch Raunerath, Dietrichs Ratgeber, verfolgt von der Brüstung aus den Gang der Schlacht. Da stürzt Dietrich waffenlos herein und sinkt ergrimmt auf den Stufen der Kirche nieder. Hastig fragt er Raunerath nach dem Verlaufe des hin und her wogenden Kampfes, aus dem er sich zurückziehen mußte, nachdem ihm Wittich das Schwert aus der Faust geschlagen. Derselbe Wittich, der, bis dahin sein Freund, nun aber treulos zu seinem Feinde Ermenrich überging! Seine Klage (9) über den schmählichen Verrat und den Verlust der Waffe führt im Orchester ein Motiv ausdrucksvoller Prägung in zahlreichen Nachahmungen herauf.

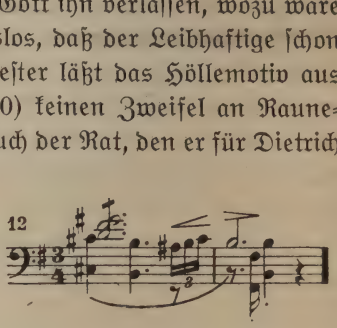



Wehrufe der Frauen gelten dem immer verzweifelter werdenden Stand des Kampfes, von dem Raunerath zu melden weiß. Auch Schwanweiß tritt aus der Burg bekümmert zu Dietrich. Sein Liebesmotiv (7) begrüßt sie im Orchester und dann in der Singstimme bei seinen Worten: „(Wenn Dietrich fiel,) wem gönnt' ich solche Beute!" Doch heißt er sie ins Innere der Burg zurückkehren, da ihr Anblick seine Sorge mehrt. Während sie zögernd abgeht, dringt von neuem der Lärm der Schlacht (8) herein, und Dietrich wendet sich wieder mit ungeduldigen Fragen an Raunerath; diesmal gelten sie dem alten Hildebrand und den seinem Schutz anvertrauten Söhnen König Etzels, die ihr Ungestüm gleichfalls in die Schlacht getrieben hat, Dietrichs Verbot zum Trotz, und die nun im Schlachtgewühl untergetaucht sind. Heilrufe auf Ermenrich aus dem Munde seiner siegreichen Krieger erklingen von draußen her, und Raunerath ruft von der Brüstung her, die Schlacht sei für Dietrich verloren. Im Orchester weisen fanfarenartige Klänge (10) gleichermaßen auf Ermenrichs äußeres wie auf Raunerathes inneres Frohlocken bei Dietrichs Niederlage.

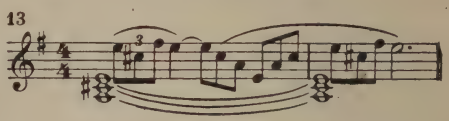
Da bäumt sich Dietrichs Trotz auf. Gewaltig und kraftvoll begleitet sein Motiv 3 seine Worte: „Ich muß siegen!" Er verlangt von

Raunerath Rat und Hilfe. Und wenn Gott ihn verlassen, wozu wäre Satan da? So fügt er hinzu, ahnungslos, daß der Leibhaftige schon die Hand im Spiele hat, und im Orchester läßt das Höllemotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10) keinen Zweifel an Raunerath's höllischer Herkunft. Teuflisch ist auch der Rat, den er für Dietrich bereit hat.

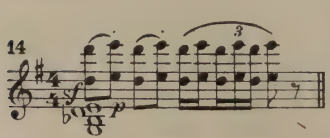


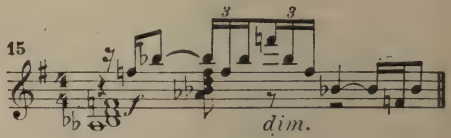




Unheimlich drohend und vorsichtig tastend leitet das Motiv 11 ihn ein. Nur ein Mittel weiß er: Dietrich müsse dem Teuersten, das ihm auf Erden lebt, entsagen; dann sei der Sieg sein. Ohne Schwanken hat ihm soeben Dietrich als das ihm teuerste Gut Schwanweiß, die Geliebte, bezeichnet (6). Aber gegen den Rat, sie zu verstoßen, lehnt er sich heftig auf und weist Raunerath's Verleumdung, als brächte sie ihm Unheil, zornig zurück. Raunerath's Verleumdermotiv (12) bleibt hartnäckig am Wort. Feurig verteidigt Dietrich sie, die ihm einst, da er im Sumpf verirrt, Rettung bot. Ihr Undinenmotiv (13) untermalt seine Schilderung ihrer hilfreichen Tat.



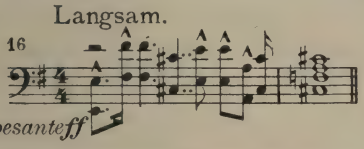

Dankbar gedenkt er ihrer, der er damals Liebe geschworen (7) und die er so an sich gefesselt hatte. Aber Raunerath entgegnet ihm, ungerührt von der Wärme, die Dietrichs Worten entströmt, weiter mit listig aufreizendem Spott (14, 15) über seine Schwäche gegen „Sumpfzauberei".



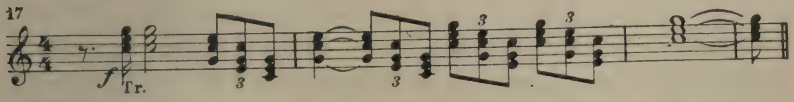




Dabei ergibt sich in Nr. 14 ein musikalischer Hinweis auf einen ähnlichen Streich von Hexenlist, den wir in „Bruder Lustig" (vgl. dort

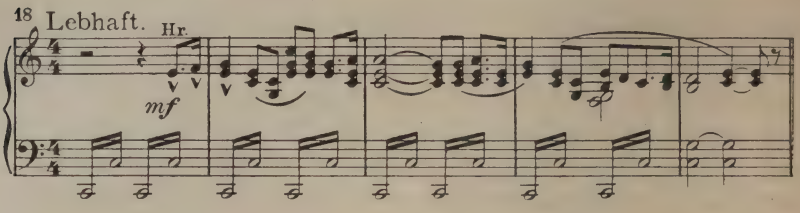
Nr. 34) erlebten, und Nr. 15 erweist durch seine musikalische Ausdrucksparallele zum Versuchermotiv des Teufels („Bärenhäuter" Nr. 24), sowie zu Blanks dämonischem Motiv („Herzog Wildfang" Nr. 8), daß hier wie dort ein Meister in der Kunst des Umgarnens am Werke ist. Und dem Spott stellt Raunerath die ernste Mahnung zur Seite, doch nicht „um eines Nebelstreifens feuchtes Glück" (13) König Etzels Versprechen auf die Hand seiner Tochter und seines Reiches Erbe in den Wind zu schlagen. Neuer Schlachtenlärm enthebt Dietrich der Antwort, und unter den Wehrufen der Frauen eilt jetzt Dietleib mit schlimmer Botschaft herbei: Hildebrand ist gefallen und mit ihm König Etzels Söhne. Das trifft Dietrich wie ein vernichtender Schlag (16).



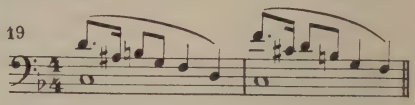

Im Nonenschritt dieses Motivs hebt denn auch seine Heldenklage um den Gefallenen an, dessen Leiche herbeigebracht wird und an dessen Bahre Dietrich niedersinkt. In markigen Worten preist er den toten Freund, in dem er die Hälfte des eignen Ich vergehen sieht. „Halb abgestorben, was frommt der Rest? Das Gute schwand! Es bleibt der Trotz!" Die Kampffanfaren (8) entreißen ihn seiner Trauer. Neue Scharen sind, wie Raunerath meldet, zu Ermenrich gestoßen und dringen mordend und sengend gegen die Burg vor. Umsonst ruft Dietrich nach seinem Schwert, dem verlorenen Balmung. In höchster Not reckt sich sein Trotz und mit diesem das prachtvolle Motiv 3 wild empor. Sein Entschluß ist gefaßt: „Euch Höllenmächten weih' ich mich! Das Liebste auf Erden (6), ich opfre es hin!" — — — und jäh setzen hinter der Szene freudige Siegesfanfaren in strahlendem C dur ein:



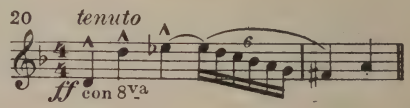

Dietrichs Mannen (hinter der Szene) jubeln Dietleib zu, der soeben Wittich gefangen nahm, und im Orchester setzt das Thema der Reckenhaftigkeit (18) in seiner kraftvollen Natürlichkeit ein.




Zu seinen Klängen berichtet Raunerath von der Zinne her, wie Ermenrichs Heer wankt und die Schlacht für Dietrich gewonnen ist. In seinen Bericht mischt sich sein heimliches Frohlocken (19) über den gelungenen Streich.



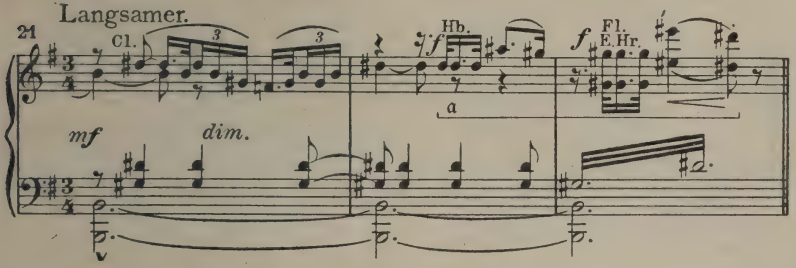

Laut aber preist er Dietrich, den „Gewaltigsten der Gewaltigen". In wuchtiger Instrumentierung geleitet das Thema der Reckenhaftigkeit (18) nun Wittich auf die Bühne, der von Dietleib gefesselt herbeigeführt wird. Der tapfere Dietleib bringt Dietrich sein Schwert zurück und meldet ihm den Verlauf der Schlacht. Ein kraftvolles Motiv (20) untermalt seine Worte.




Wenn sein Bericht der unerschöpflichen feindlichen Scharen gedenkt, die, „als walteten schwarze Geister", von Glockensaxen und Rosengarten her in den Kampf eingriffen und ihn fast zu Dietrichs Ungunsten entschieden hätten, benutzen Singstimme und Orchester im Unisono das aus dem „Kobold" bekannte Motiv (vgl. dort Nr. 45), das dort die unheimliche, dunkle Quelle des zusammengescharrten gräflichen Reichtums andeutete. Doch obschon „manch' Flüchlein geknickter Zwerge" Dietrichs Mannen zu hemmen trachtete, das Schlachtenglück wendete sich ihm zu, und Dietleib fing (20) den treulosen Wittich und brachte ihn lebend hierher, auf daß die ehemaligen Freunde, die gleicher Kraft und beide hellfrohe Helden (18), sich wieder versöhnen könnten.

Dietleibs überredende Worte finden bei Dietrich eine gute Statt. Er nimmt des wackeren Jünglings Worte und Weise (18) auf und bietet Wittich Freiheit, Freundschaft und Schwertertausch an. Wittich vermag nicht zu widerstehen, und an Hildebrands Bahre reichen sie sich die Hand zur Versöhnung unter den Heilrufen Dietleibs und der Mannen, wobei die Reckenweise (18) in Chor und Orchester ihre wuchtigen Rhythmen breit entfaltet.

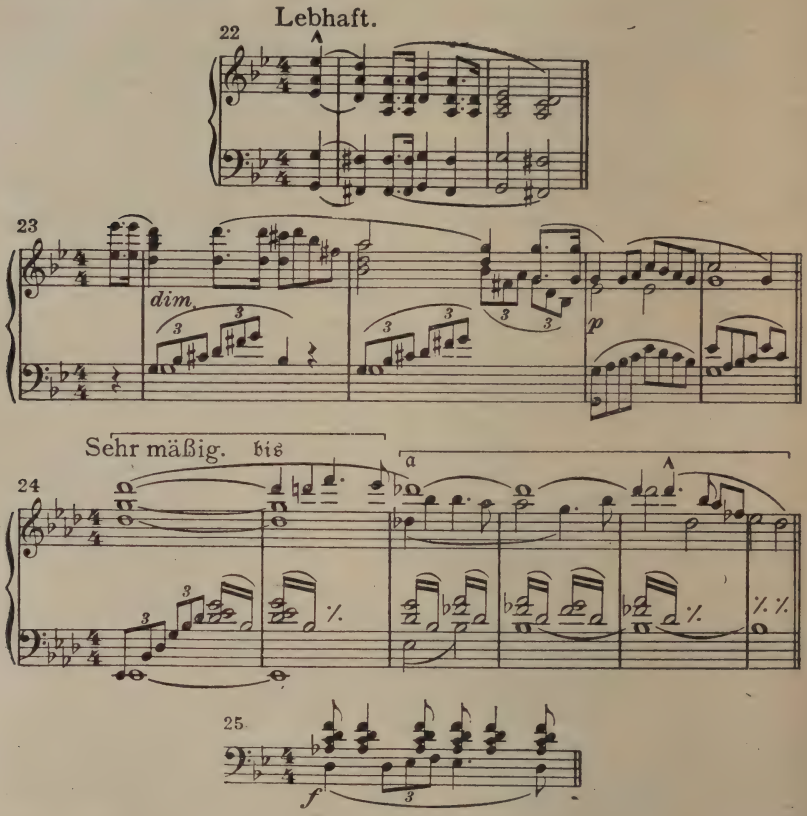
Dann folgt Dietrich Hildebrands Leiche, die zur Totenfeier in den Münster getragen wird. Dem Trauerzug nach schallen die Klänge der Totenklage (16). Nur Wittich und Raunerath bleiben zurück, und Raunerath legt sogleich seine listigen Schlingen aus, um den frisch geschlossenen Freundschaftsbund zu stören und Wittich seinen Zwecken dienstbar zu machen. Ein schmiegsames Motiv (21) windet sich schlangengleich daher und erhält (bei a) einen Rauneraths heuchlerisches Getue treffend kennzeichnenden Abschluß.




Als bemerke er Wittich nicht, bricht er in übertrieben schmerzliche Wehklagen über Dietrichs Ruhmsucht aus, der es über sich vermochte, für den Sieg in der Schlacht sein Weib zu opfern. Da wird Wittich aufmerksam und um so eindringlicher nun auch Rauneraths Heuchelei (12), mit der er Wittich enthüllt, wie Dietrich nur mit Teufels Hilfe den Sieg gewann. Die „Bärenhäuter"-Motive Nr. 10 und 8 stellen sich ihrem Herrn und Meister gefällig zur Verfügung. Er rauft sich jammernd die Haare über Schwanweiß' schlimmes Los (21) und beschwört Wittich, der Verstoßenen ritterlich beizustehen. Damit läßt er, voll hämischer Freude ob des fein eingefädelten Spiels, Wittich allein.

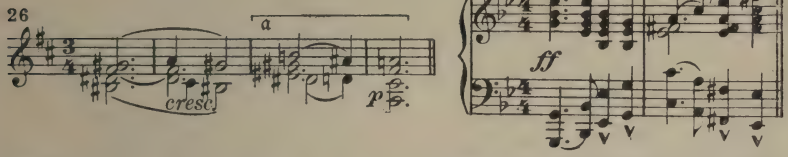
Zu diesem tritt Schwanweiß. Sie wähnt, es sei Dietrich, und kommt, ihn nach errungenem Sieg zu begrüßen. Wittich klärt sie auf

und nennt seinen Namen. Im Orchester erscheint hierbei sein ritterliches Motiv (22).

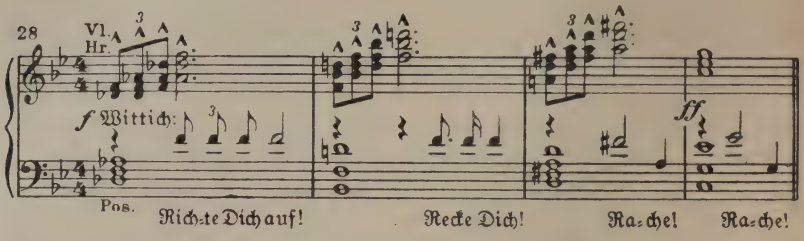



Ihm folgt sogleich das rhythmisch und melodisch verwandte Thema 23 als Ausdruck der zarteren Seite seines Wesens, wenn Schwanweiß sich nun in freudiger Überraschung, ihn ungefesselt zu sehen, zu ihm wendet. Doch er bekennt voll Bitterkeit (22), daß er Dietrichs Freundschaft als Fessel empfinde. Schwanweiß aber hört aus seinen Worten in hoffnungsvoller Freude vor allem heraus, daß die Freunde sich wieder versöhnt haben, und gibt ihr jubelnd Ausdruck. Erst als sie Wittichs düsterer, zorniger Antwort entnimmt, daß die neu besiegelte Freundschaft nicht von Dauer ist, hält sie betroffen inne. Und nun

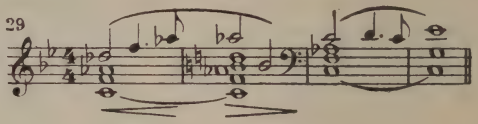
ringt sich aus Wittichs Seele eine ergreifende Klage (24) los. Es ist die Klage des Liebenden, der in Leidenschaft für die Geliebte des mächtigen Freundes entbrannt ist und dessen kaum erstickte Liebesglut von neuem aufloderte, seit er weiß, wie schmählich Dietrich die nichts ahnende Schwanweiß verstieß. Seine Leidenschaft (25) flammt auf, in Liebe für sie, in Haß gegen ihn, den er verachtet. Umsonst verweist ihm Schwanweiß seinen Zornesausbruch (22) gegen Dietrich. Er blickt ihr unverwandt, wie bezaubert, ins Auge und verleiht seinem Entzücken über ihren Anblick schwärmerische Worte, wobei das Thema seiner Liebesklage (24) sich hoffnungsfroh verzückt (24a) weiter entwickelt. Schwanweiß will sich, verwirrt und geängstigt, entfernen. Da enthüllt ihr Wittich die ganze Wahrheit, und Rauneraths Motiv (11) leitet seinen Bericht siegesgewiß ein. Denn Rauneraths List ist es, die Schwanweiß, Dietrichs gutem Geist, hier durch Wittichs Mund die tödlich treffende Kunde beibringt, daß sie selbst der Preis war, um den Dietrich die Schlacht gewann. Ihr Wehruf (26a) findet sein Echo im Orchester.




Wittich aber bietet sich ihr feurig als Rächer und Schützer an (23). Er erliegt dem Zauber ihrer Erscheinung, was im Orchester durch eine Verknüpfung ihres Undinenmotivs (13) mit dem Liebesmotiv Wittichs (24) angedeutet wird, und umfaßt sie leidenschaftlich. So sieht Dietrich, den Raunerath wie zufällig vorüberführt, das „verliebte Pärchen". Als er sie aber erkennt, schlägt sein Spott in wilde Wut um. In greller Verzerrung setzt das Thema der Reckenfreundschaft (18) an, und beide ziehen die Schwerter. Ihren Kampf (27) begleitet ein aus vollen akkordischen Schlägen in rhythmischer Wucht aufgebautes Motiv. Raunerath ruft händeringend, aber innerlich frohlockend, um Hilfe; Schwanweiß müht sich vergeblich, die Kämpfenden zu trennen. Da sinkt auch schon Wittich, von Dietrichs Schwert getroffen, zu Boden. Sein Racheverlangen (28) aber ist ungebrochen.

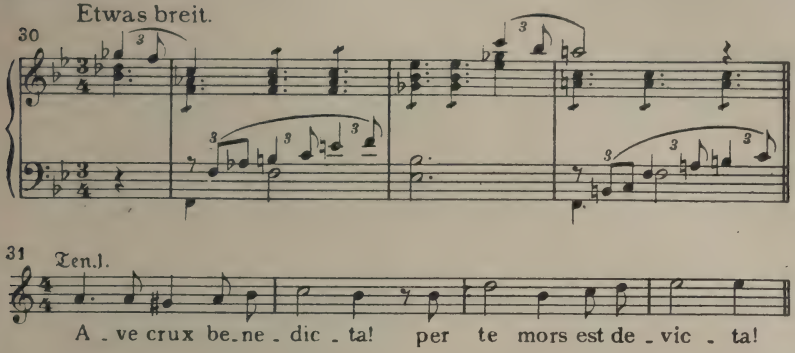



In diesen seinen Racheschwur hinein dröhnt triumphierend Rauneraths dämonisches Motiv (11). Edle und Volk sind unterdes herbeigeeilt. Vor ihnen beschuldigt Dietrich Schwanweiß des Treuebruchs und heischt mit verletzendem Spott Aufklärung von ihr. Ihre Antwort ist voll schmerzlicher Würde (29) gleichwie das dabei auftretende Motiv.




Sie sieht in dem durch Rauneraths Ränke sich selbst Entfremdeten nicht mehr den Geliebten, sondern das Fremde, das aus ihm spricht und aus seinem Auge blitzt. Ihm will sie nicht Rede stehen. Rauneräth ist bemüht (12), Dietrich ihrer Nähe und ihrem immer noch gefürchteten Einfluß zu entziehen. Schwanweiß heißt ihn heftig, von Dietrichs Seite zu weichen. Er antwortet mit geschmeidigem, aber boshaftem Spott (21) und macht auch beim umstehenden Volk Stimmung gegen der „Wassernixen süßes Geflöte“ (13). Dietrich steht düster in sich gekehrt. Man sieht ihm an — und der Chor gibt dem leise Ausdruck —, wie er sinnt und wie es in ihm kämpft. Schwanweiß' Blick aber dringt in seines Herzens Tiefe und gewahrt, daß er, seinem bösen Geist folgend, gegen sie entschieden hat. In ausdrucksvoller Sprachmelodie nimmt sie drum, ohne seine Antwort abzuwarten, Abschied von ihm: „Du willst den Dunst! Du scheust das Licht!“ ... „Weh' dir! Trauriger Held! Zur Fratze hat dich Wahn entstellt!“ (29). Doch sie vertraut, daß er einst sich selbst wiederfindet. Der Gedanke an ihre Treue — Dietrichs Liebesmotiv (7) sagt uns, daß sie recht prophezeit — soll dann ihm eine Mahnung sein, die Reue aber wird mit Schmerz und Qual (26) ihm nahen. Schmerzbewegt (30), doch

liebevolle Wünsche für ihn im Herzen und auf den Lippen wendet sie sich dann ab.

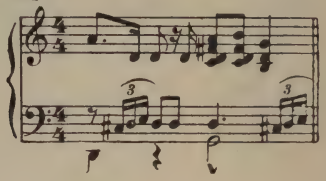



Aus dem Dome heraus ertönt der Chorgesang (31) der Totenfeier Hildebrands. Schwanweiß hilft Wittich sich aufzurichten und geleitet ihn davon, um mit linder und geübter Hand seine Wunde zu heilen.

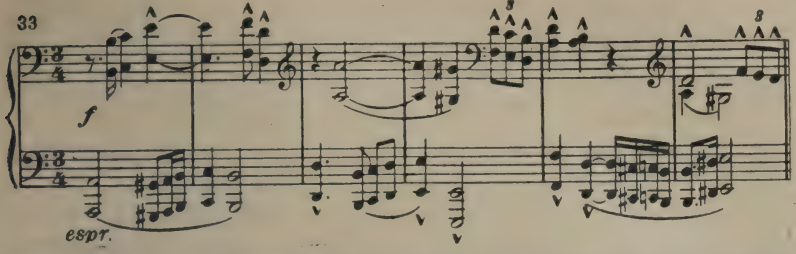
Dumpfes Glockengeläute mischt sich in den vierstimmigen Chorgesang, der zunächst von den Männerstimmen allein ausgeführt wird. Das Orchester schweigt. Erst wenn die Frauenstimmen hinzutreten, lassen sich einzelne Instrumente mit melodischen Fetzen vernehmen. Sie gelten Raunerath und stammen aus dem höllischen Dunstkreis der Teufel- und Höllenszenen des I. „Bärenhäuter"-Aktes (vgl. dort Nr. 7, 8b und 9). Raunerath ist allein auf der Bühne zurückgeblieben und blickt Dietrich, der mit den übrigen in den Dom eingetreten ist, mit befriedigtem Lächeln nach. So ist der Gegensatz zwischen teuflischem Ränkespiel und christlicher Totenfeier auch musikalisch treffend und mit einfachsten Mitteln wiedergegeben. Des Teufels musikalisches Bild tritt bald deutlicher hervor, und gleichzeitig streift er auch auf der Bühne Kostüm und Maske Rauneraths ab und steht in seiner wahren Gestalt vor uns. So lagert er sich an der Kirchentür. Wahrlich, ein seltsam kühnes Bild! Abwechselnd und streckenweise gleichzeitig mit dem sich in streng kirchlichem Stil weiter entwickelnden Chorgesang hebt er nun im Selbstgespräch an, seinem Behagen über den bisherigen Verlauf der Dinge Ausdruck zu geben, und zwar zunächst im tänzelnden Rhythmus seines aus dem „Bärenhäuter" bekannten Motiv (vgl. dort Nr. 8 und 8a). Dann macht sich sein Spott an Dietrich, den „Ge-

waltigen, Übergestaltigen", der nun auf den Knien rutsche und Gnade erflehe. Aus freier sprachmelodischer Formung lenkt sein Gesang in eine spöttisch tänzelnde Weise (32) ein.

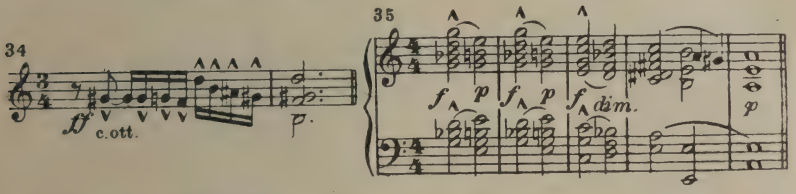
32



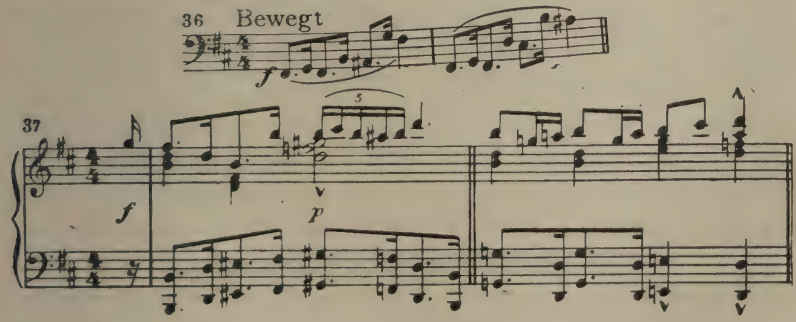
Einst ein frommer Christ, dem im Schlafe die Engel selbst Speise brachten, wurde Dietrich aber nach des Teufels Meinung längst ein „Urheide", dem Beten, Knien und Fasten eine Last sei. Hier schweigt der Trauerchor im Dominnern, und stracks kommt den Teufel die Lust an, Dietrichs frommen Ernst auf die Probe zu stellen. Tanzrhythmen schließen sich im Orchester an das Teufelthema („Bärenhäuter" Nr. 8 und 8a) an, auch solche aus dem Teufelswalzer jenes Werks (vgl. dort Nr. 58), und der Teufel rüstet sich, indem er sein Ziegenfell aufbläht, selbst zum Tanz, den er nun mit Bocksprüngen so wild und komisch wie möglich gestaltet, um so von der Domtür aus Dietrichs Aufmerksamkeit zu erregen. Die Weisen des Höllenwalzers aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 58) bestreiten den musikalischen Teil. Wenn sich der Teufel im Tanz einmal unterbricht, um zu lugen, ob Dietrich ihn gewahrt, quillt ein „Miserere" des Chors aus dem Dominnern heraus, worauf der Teufel mit gesteigerter Komik zu tanzen fortfährt. Der Höllenwalzer mündet schließlich in einen wilden Triller und mit ihm zusammen hört man Dietrich drinnen im Gotteshaus schallend lachen. Der Teufel hat seinen Zweck erreicht und verschwindet flugs. Die Trauerversammlung aber, der Priester voran, stürzt entsetzt aus der Kirche. Wuchtige Unisono-Tonleitern in Achteltriolen begleiten den Aufruhr, in den Dietrichs Lachen an heiliger Stelle die Menge versetzte. Dietrich selbst kommt als Letzter gelassen aus dem Dom und wird nun vom empörten Priester zur Rede gestellt, wobei die Melodie des Trauergesangs (31) rhythmisch verändert den ausdrucksvollen Baß bildet:




Dietrich entgegnet ihm mit faſt lächelnder Gelaſſenheit. Das nimmt der Prieſter für Hohn und gerät darob in Zorn (34).




Gegen ſeine anmaßende Sprache, mit der er ſich vermißt, in dem König Gottes Knecht und darum auch den ſeinigen zur Verantwortung und Buße zu ziehen, bäumt ſich Dietrichs Stolz in verächtlicher Abweiſung auf. Er lehnt alle Reue und Buße von ſich ab, und der Prieſter belegt ihn darauf mit Acht und Bann (35). Alle weichen ſcheu von ihm. Der dumpf verhallende Paukenwirbel aber geht, während Trommeln hinter der Szene vernehmbar werden, raſch in das Motiv des Kampfgetümmels über (8), und neuer Kriegslärm wird hinter der Szene laut. Dietleib ſtürzt herein und ruft die Mannen zum Kampfe auf (36). Ein neuer Feind! Die Hunnen ſind heuſchreckengleich hereingebrochen.

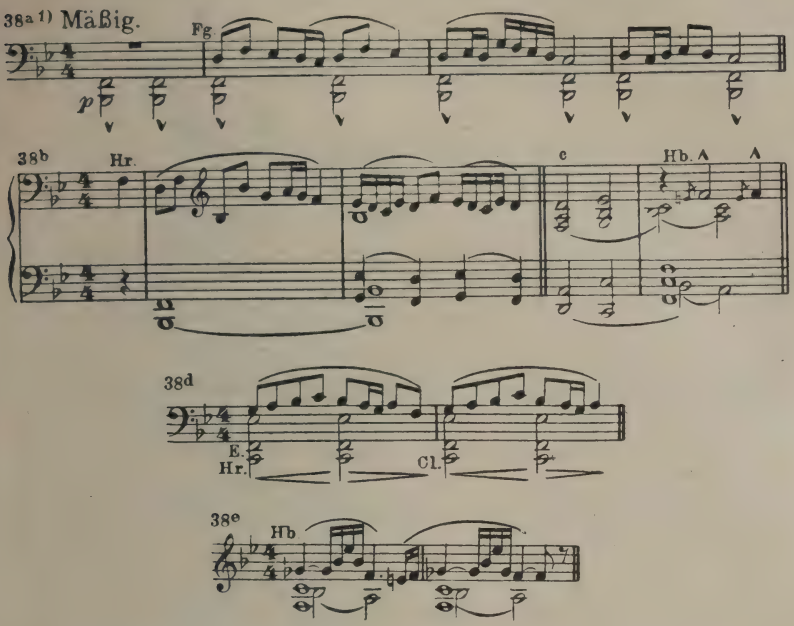


König Etzel naht, den Tod seiner Söhne zu rächen. Ein höchst anschaulich geprägtes Motiv der Hunnen (37) entwickelt sich schon während Dietleibs erregtem Bericht. Dietleib beschwört seinen Herrn, vor der Übermacht zu fliehen. Doch Dietrich weigert sich dessen (3) und heißt Dietleib herrisch, sich selbst zu retten, und ihn, den Verfemten (35), zu meiden. Traurig wendet sich Dietleib ab. Rauneraath aber wirft Dietrich rasch einen unsichtbar machenden Mantel über, und schon stürmen die Hunnen, ihnen voran Etzel, herein (36 und 37). Mit gelassenem Spott begrüßt des unsichtbaren Dietrich Stimme den verwunderten Hunnenbeherrscher, ja er zupft ihn am Barte: „Dummer Etzel, fang' mich doch!" Der wähnt sich von Kobolden geäfft und schlägt, während die Motive 3 und 5 aus dem „Kobold" vereint und gespenstisch durchs Orchester huschen, wild um sich. Dietrich aber geht unbehelligt in des Teufelsmantels Schutz zur Brüstung; auf seinen Wink läßt sich ein Drache aus den Lüften herab, und auf dessen Rücken fliegt er davon, allen sichtbar, da er nun den Mantel abgeworfen hat. Stolz klingt sein Trotzmotiv (3) hinter ihm drein. Die Hunnen aber (37) fallen vor diesem Wunder betend aufs Angesicht. Die Burg stürzt brennend zusammen. Der Vorhang fällt.

## Zweiter Akt

Zu den erregten und echt märchenhaft wilden Vorgängen des I. Akts und namentlich seines Schlusses steht der Beginn des II. mit seinem friedlichen ländlichen Bild in einem wirkungsvollen Gegensatz. Die Orchestereinleitung führt uns mitten in diesen ländlichen Frieden hinein. In den Kontrabässen und Kniegeigen brummt behaglich die leere Quinte B-F, darüber beginnt das Fagott eine Hirtenweise (38a), und das Horn setzt sie munter fort (38b).

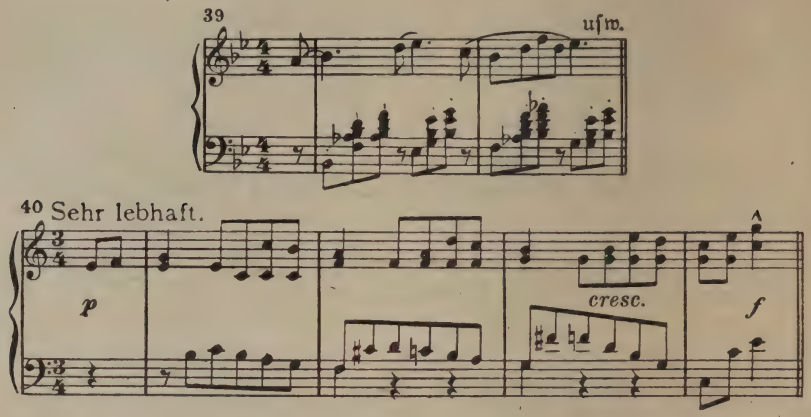
Dann vereinigen sich die gesamten Holzbläser zu behaglichen Schlußakkorden (38c). Hierauf spinnt das Horn seine Melodie (38b) weiter aus, Englisch Horn und Klarinette antworten im Wechsel (38d), und die Hoboe vereinigt endlich die Weisen von allen dreien. So entwickelt sich der Satz in ruhigem Fluß und in reizvollem Wechsel der Tonarten.



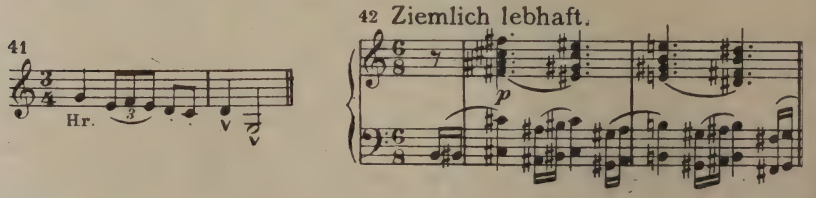

Wenn der Vorhang dann aufgeht und uns Frau Utes Garten und Hof im Blütenschmuck und dahinter eine freundliche Landschaft enthüllt — nur ein dunkler Fichtenwald im fernsten Hintergrund deutet auf die Geheimnisse, die sein düsteres Innere bergen mag, und betont so auch szenisch den Gegensatz zwischen Dietrichs wildem Bereich und der traulich offenen Welt, wie sie Frau Utes Heim und Dorf uns zeigen —, so hören wir die Themengruppe 38b—d von der Schalmei (Hoboe) eines Hirten, der mit einem Gefährten an Frau Utes Gartenzaun steht. Gegen den Schluß hin gerät ihm die Weise mit echt volkstümlichen schwermütigen Ausweichungen in die Moll-Tonart und schließt dann sehr reizvoll in der Art von Beispiel 38 . Frau Ute belobt den Künstler nach Gebühr und speist und tränkt beide. Frau Utes mütterlich geschäftige Art erhält in einem besonderen Thema (39) treffenden Ausdruck.

---

1) Wir vernahmen die Weise schon im „Kobold" (vgl. dort Nr. 67), wo Satyr und Faun mit ihr vergeblich Eukaleias Herz zu rühren versuchen.

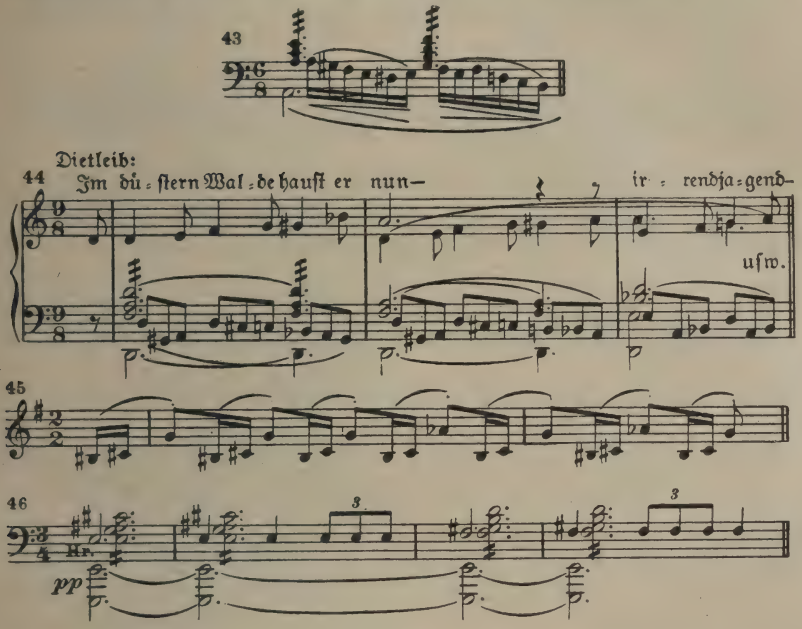



Wir erfahren von ihr auch sogleich, wie das sanfte Schalmeiblasen dem Verwundeten, den ihr Haus birgt, wohl tue, und wie dessen Gefährtin, „die edle Frau", für alles, was dem Wunden sein Leiden mildert, erkenntlich ist. Gelabt und wohlversorgt treiben die Hirten mit ihrer Herde fort, während das Orchester die Themengruppe 38 von neuem aufnimmt und durchführt. Frau Ute macht sich an ihre Hausarbeit, kommt aber nicht weit damit, denn freudige Zurufe der herbeieilenden Mädchen und Burschen melden ihr einen lieben Ankömmling, und Utes Mutterherz (40) jubelt auf. Denn ihr Sohn Dietleib (41) eilt herein und in die Arme seiner Mutter.




Sie begrüßt ihn in herzlicher Freude und voll Mutterstolz (40). Ihrer Frage nach Dietrich, seinem Herrn, weicht Dietleib unwillig (41 in Moll) aus. Dann aber bricht es ihm ungestüm (42) von den Lippen. Er berichtet (43) in knappen Sätzen, wie das Kriegsglück Dietrich verließ, wie die Kirche ihm fluchte und wie sein Weib ihn verriet, bis er, der dem Teufel sich verschrieben, auf eines Drachen Rücken seinen Verfolgern entrann. Nun haust er als Banadietrich, als wilder Jäger

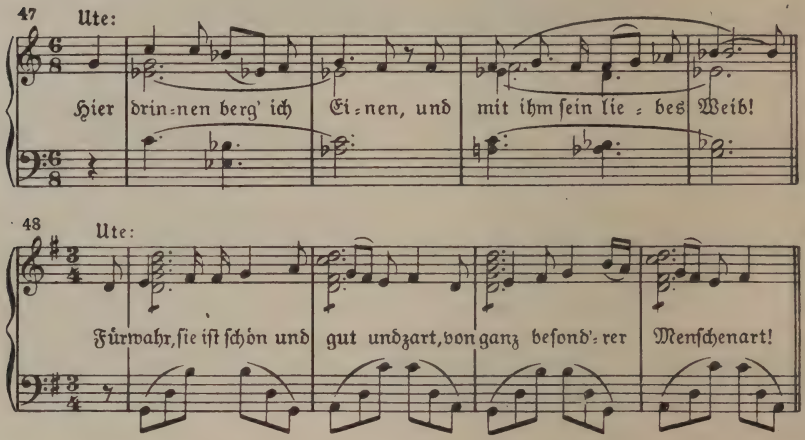
im düsteren Wald, so fügt Dietleib im Balladenton (44) hinzu. Dort schreckt seines Hornes wilder Klang (45) den Wanderer.



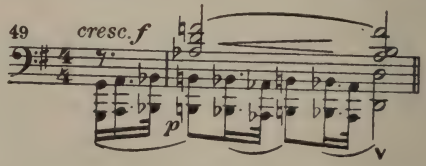

Überall verbreitet er Schrecken und Entsetzen. Schon Dietleibs Bericht macht die aufhorchenden Mädchen gruseln, und ein Bursche bestätigt, daß er manchmal schon verdächtigen Hörnerschall (46) vernommen habe. Da zuckt in den Orchestergeigen eine Triolenfigur auf, und jäh fahren Burschen und Mädchen in die Höhe. Sie glaubten soeben Banadietrichs Horn zu hören. Doch Frau Ute lacht sie aus, nicht Banadietrichs Horn (45) war es, nur „Nachbars Hund boll“[1]). Der

[1]) Die starke Form des Zeitworts bellen ist strichweise noch heute volkstümlich und Dichters Brauch von Goethe bis auf Gottfried Keller. Trotzdem stürzte sich die deutsche Presse auf diese Textzeile der „Banadietrich“-Dichtung wie die Meute auf das Wild. Der Pfeil prallte freilich auf den törichten Schützen in seinem Hinterhalt zurück. Aber der Vorgang ist ein Beispiel für die Art, wie man die öffentliche Meinung gegen S. Wagners Kunst einzunehmen sich dauernd angelegen sein läßt, sowie auch für die bedenkenlose Leichtfertigkeit der treibenden Kräfte. —

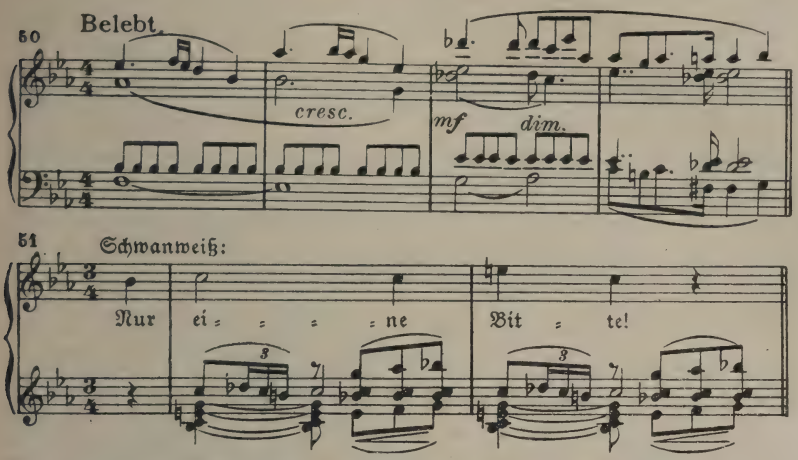
eigne Haushund der Frau Ute hat der Rücksicht auf den kranken Gast des Hauses weichen müssen. So erfährt Dietleib von der Anwesenheit der Gäste, die seine Mutter beherbergt. Sie selbst berichtet ihm, wie alles kam (47).



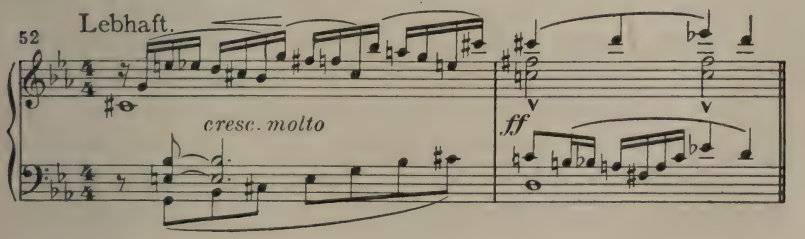

Ihren Namen kennt sie freilich nicht. Die Erscheinung und das Wesen der fremden Frau sind für Ute Bürgschaft genug, daß sie ihr Haus keiner Unwürdigen öffnete (48). Nicht genug weiß sie die Fremde und ihre treue Sorge um den wunden Mann zu rühmen. Sonderbar ist der Frau Ute nur, daß jene des Abends oft still zum Bache schleicht und von dort her dann leises sehnsuchtsvolles Singen ertönt. Uns sagt Schwanweiß' Undinenmotiv (13), das sich mit Nr. 48 kontrapunktisch verknüpft, was die gute Frau Ute noch nicht weiß, wer nämlich ihre Gäste sind. Aber auch Dietleib hat den Zusammenhang erraten. Er begehrt entschlossen (49), die Fremde allein zu sprechen.




Er schickt alle fort und klopft an die Pforte. Schwanweiß tritt heraus und begrüßt ihn in voller Unbefangenheit (50).

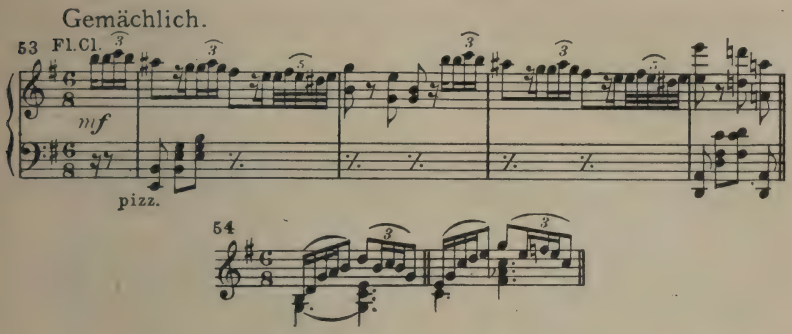



Die ganze Keuschheit ihrer Erscheinung malt sich in diesem Thema. Dietleibs Motiv 49 stemmt sich ihm freilich immer von neuem unwirsch entgegen. Schwanweiß kennt zwar seinen redlichen Sinn (41) und sein gutes Herz, aber sein Mißtrauen will ihr gegenüber, da er sie hier unter einem Dache mit Wittich trifft, nicht weichen, so beweglich ihre Klage über die Hartnäckigkeit seines Verdachts (49) und die Kleinlichkeit der Menschen auch an sein Herz greift. (Ihr Motiv 29 erhält hier eine schmerzlich zuckende Begleitfigur.) Aber ein Dummkopf will er nicht sein (41), und Schwanweiß kann ihn nicht drum schelten, doch sie bittet ihn eindringlich (51), wenigstens ihre Rechtfertigung anzuhören. Und nun offenbart sie ihm in blühend schöner Sprachmelodie (Kl.-A. S. 85), wie sie Wittich nur dann heilen wolle, wenn er ihr schwört, seiner Rache an Dietrich zu entsagen. Ungläubig wendet Dietleib ein, wenn wirklich sie ein Unrecht traf, so könne Wittich nicht darauf verzichten, sie und sich zu rächen. Mit schmerzlicher Leidenschaft begehrt es da im Orchester auf:

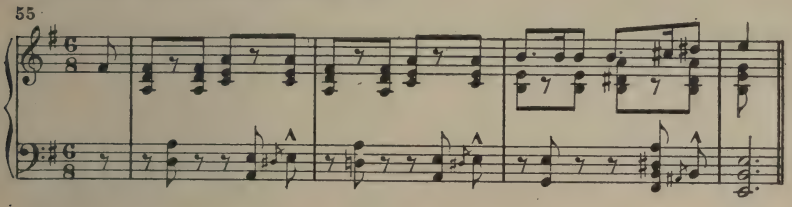


Schwanweiß bestätigt ihm in ergreifendem Ausbruch ihres Schmerzes, daß bitterstes Unrecht ihr angetan ward. Aber ihre alles verzeihende Liebe (6) glaubt nicht an Dietrichs Schuld: sein unheimlicher Gefährte (11 und 12) gab ihm bösen Rat. Sie kann Dietrich auch heute noch nicht hassen, weiß sie doch, daß er trotz allem ihr Bild (7) im Herzen bewahrt. Dietleib steht vor dieser duldenden Liebe eines echten Weibes staunend. Doch heischt er von ihr noch Auskunft über Wittich. Sie verschweigt ihm nicht, daß der Ärmste sie liebt (24). Bisher zähmte ihr gleichmäßig freundliches Wesen (48) seine Leidenschaft. Wohl jammert es sie seiner aussichtslosen Liebesglut (24); doch darf sie ihn nicht verlassen, solange er als Pfand seiner Rache Dietrichs Schwert wahrt, das ihn immer wieder an den einstigen, nun verhaßten Freund mahnt (18). Es verlangt sie nach einem mutigen Helfer, der das Schwert Wittich heimlich entwende und Dietrich zurückbrächte (50). Mit drängender Bitte (51) legt sie Dietleib diese Tat nahe, und der wackere Jüngling (41) bietet sich ihr dazu an. Gilt es Wittichs Heil und Dietrichs Glück, so weist er auch List selbst nicht zurück. Warm umfängt ihn Schwanweiß' beglückter Dank (50). Sie verläßt ihn, nachdem sie ihm noch zugeflüstert hat, wo Wittich an seinem Lager das Schwert verwahrt, und geht ins Haus, um Wittich nun ins Freie herauszugeleiten. Dietleib aber gibt, ihr nachblickend, in wundervoll sich aufbauendem Vortrag und sich wirkungsvollst steigernder klarer Melodieführung seinem begeistert festen Glauben an Schwanweiß' Wahrhaftigkeit und Unschuld Ausdruck (Kl.-A. S. 90/91). Dann geht auch er ab.

Tänzelnde Rhythmen, wie wir sie schon als Einleitung zu des Teufels Tanz vor der Kirchentür vernahmen (Kl.-A. S. 55), lassen sich jetzt hören. Auch hier weisen sie auf den Teufel, der sich in der Maske des Magisters Flederwisch vom Hintergrund her nähert und von Frau Ute, die den Leibhaftigen in der Maske des ihr wohlbekannten Magisters nicht vermutet, willkommen geheißen wird. Ein rhythmisch scharf herausgearbeitetes Thema ist hier dem alten Schleicher (53) beigegeben. Zu einem Schwätzchen kam er her, und Frau Ute geht höflich und erfreut auf sein Geplauder ein (54). Ihre teilnahmsvolle Erkundigung nach seinem lahmen Fuß führt im Orchester das Pferdefußmotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort

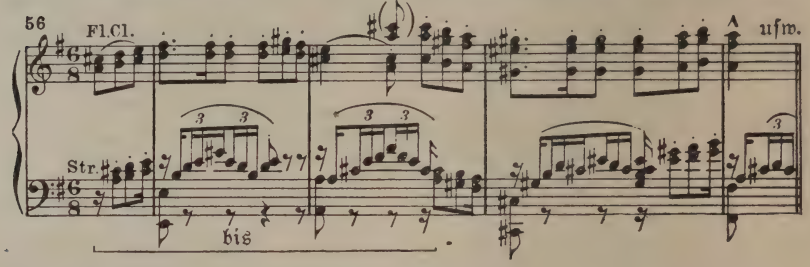



Nr. 25) herauf; es kichert in den Flöten gar höhnisch über die gutgläubige Frau Ute, und nur noch vertrackter verziert antwortet das Flederwischthema (53), zuerst in der Singstimme zusammen mit dem Englischen Horn, dann in der Solobratsche und von den übrigen Bratschen mit stoßweisem *ff*-Gelächter begrüßt. Der Magister schickt sich an, Frau Ute mit einem Märlein aufzuwarten: er trägt ihr mit teuflischer Frechheit eine Geschichte vor, wie ihn die Mutter einst überm Taufbecken habe fallen lassen, und erzählt dies noch dazu im Tone einer frommen Ballade (55).

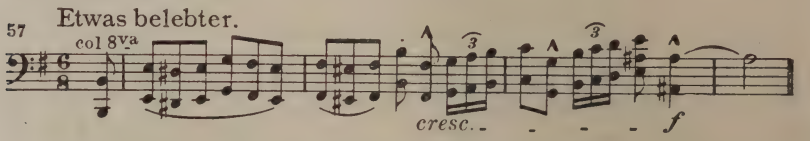



Daß das Pferdefußmotiv sie, der Reihe nach in der Klarinette, der Flöte und der Hoboe, immer wieder äfft, merkt die gutgläubige Zuhörerin ebensowenig, wie sie die Herkunft des abschließenden Höllemotivs („Bärenhäuter" Nr. 10) ahnt, das hier seinem Herrn und Meister in einer wie von innerlichem Lachen erschütterten Wendung getreulich zur Seite tritt. Im Gegenteil, sie bemitleidet den armen Flederwisch auch noch (54), der seither hinken muß (vgl. Nr. 61a) und der nur anderen und nicht sich selbst helfe. Scheinheilig bestärkt Flederwisch sie darin, und die Sologeige ist es diesmal, die unisono mit der Singstimme das Flederwischthema (53) vorträgt. Dann aber steuert

der Teufel auf sein Ziel los; einige anerkennende Worte über ihr ungewohnt schmuckes Anwesen lösen der braven Frau rasch die Zunge, und eine geschmeidige Melodie umschmeichelt (56) sie noch obendrein.

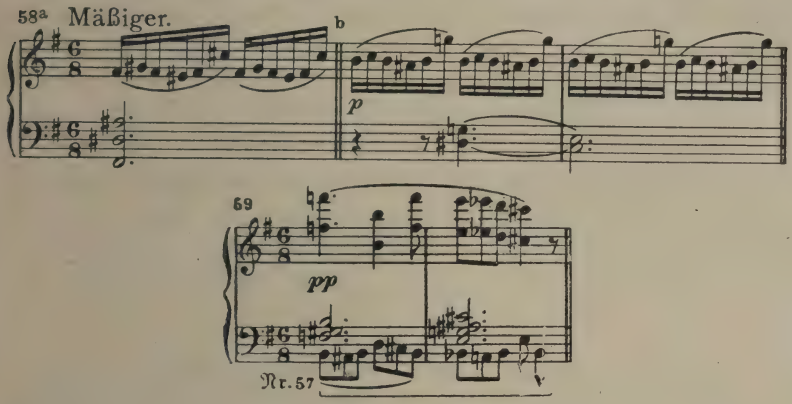



So rückt sie denn sogleich mit ihrer Neuigkeit heraus, daß sie nämlich jetzt Fremde, ein Ehepaar, beherberge. Hier setzt Teufel Flederwisch flugs den Bohrer an: „Weißt du's auch genau, Frau Ute?" „Ob Eheleute? Nun! Wenn ich's mal anders deute!" Sie wehrt zwar unwirsch seinem Verdachte, aber er läßt nicht nach und bemüht sich, ihr Mißtrauen gegen ihre Gäste zu erwecken. Sein Hetzmotiv (57) hilft ihm dabei.

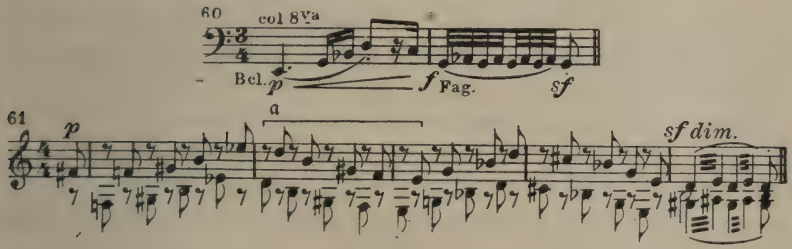



Sein Hinweis darauf, daß sie ja nicht einmal die Namen des Paares kenne, macht sie ärgerlich, und grob heißt sie ihn, lieber davonzuhinken („Bärenhäuter", Pferdefußmotiv Nr. 25), als hier herumzunörgeln. Ihr behagliches Motiv (54) färbt sich dabei ins Verärgerte. Der Teufel aber nimmt es dreist auf und versetzt ihr mit überlegenem Lächeln die gute Lehre, daß, wer grob wird, zumeist unrecht hat. Dann treibt er sie weiter in die Enge (53) und packt sie schlau bei der eignen Ehre und der ihres Hauses, die durch solch ein Liebespärchen gefährdet sei. Sein Hetzmotiv (57) beherrscht den musikalischen Satz; es verbindet sich dann auch kontrapunktisch mit dem Flederwischthema (53) und steigert sich schließlich bis zu einem heftigen *ff*-Schlag, wenn er Frau Ute ausmalt, wie die Nachbarn sie bereden werden. Ihrer Entrüstung antwortet er mit schmeichlerischen Worten und Weisen (56). So, im Hin

und Her von Drohung und Schmeichelei, wird sie mürbe und reif, die Wahrheit zu hören und seine Warnung zu beherzigen. Eine flackernde und züngelnde Geigenfigur begleitet seine Enthüllungen:

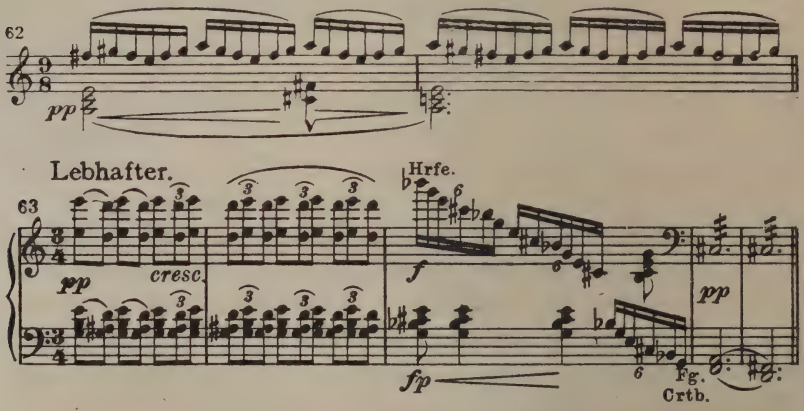



Wittich und Schwanweiß, Dietrichs verstoßene Gattin, nahm sie auf, das muß Frau Ute zu ihrem Schrecken nun hören. Mit gehässigem Behagen verbreitet er sich dann, unter Verwendung des Undinenmotivs (13), über Schwanweiß' Herkunft und verdächtigt sie geheimer Zauberei, wobei sein Hetzmotiv (57) einem neuen Motiv als Begleitung dient (59). Aber Ute ist schließlich noch nicht völlig überzeugt, und er muß sich entschließen, ihr weiteren Beweis zu liefern. So klopft er denn an Schwanweiß' Pforte — und zuckt zusammen, wie das Böse vor dem wahrhaft Reinen und Guten. Ergötzlich malt das Orchester sein Zittern und Beben (60 und 61).




Die heraustretende Schwanweiß begrüßt der Heuchler mit ehrfurchtsvoller Verbeugung. Sein Gleißnermotiv (21) begleitet Wort und

Gebärde mit sprechendem Ausdruck. Vor ihrem unverwandt auf ihm ruhenden Blick hält es aber nicht stand, und der Pferdefuß („Bärenhäuter" Nr. 25 und 8) kommt wohl oder übel zum Vorschein. Schließlich fragt ihn Schwanweiß, ob er vielleicht Raunerath kenne, und, als er verneint, meint sie spöttisch (61), auch Raunerath hinke auf dem linken Fuß, worauf Flederwisch frech erwidert, jener sei wohl gleich ihm auch „beim Taufen ausgerutscht". Eine Generalpause macht dem Wortgeplänkel ein Ende. Dann bietet Flederwisch ihr in magisterlicher Ziererei (21) seine Dienste als Heilkundiger an und reicht ihr ein Tränklein für „ihres Helden Wunde". Daß dem Inhalt des Fläschchens teuflischer Herkunft nicht zu trauen ist, deuten die Klänge im Orchester an, die seine Überreichung begleiten (62).

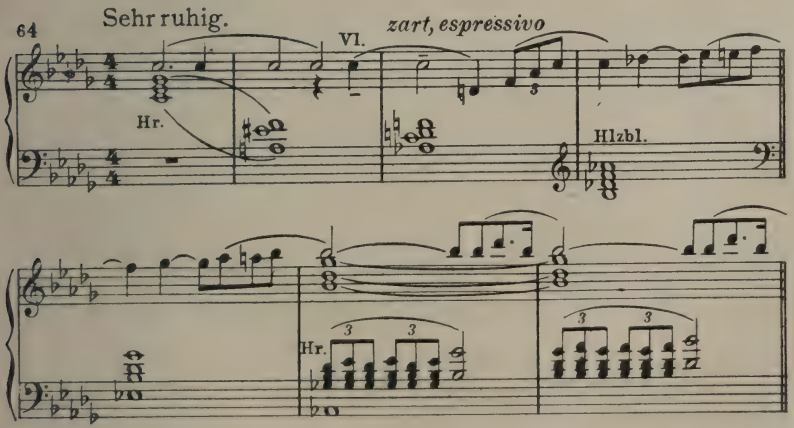


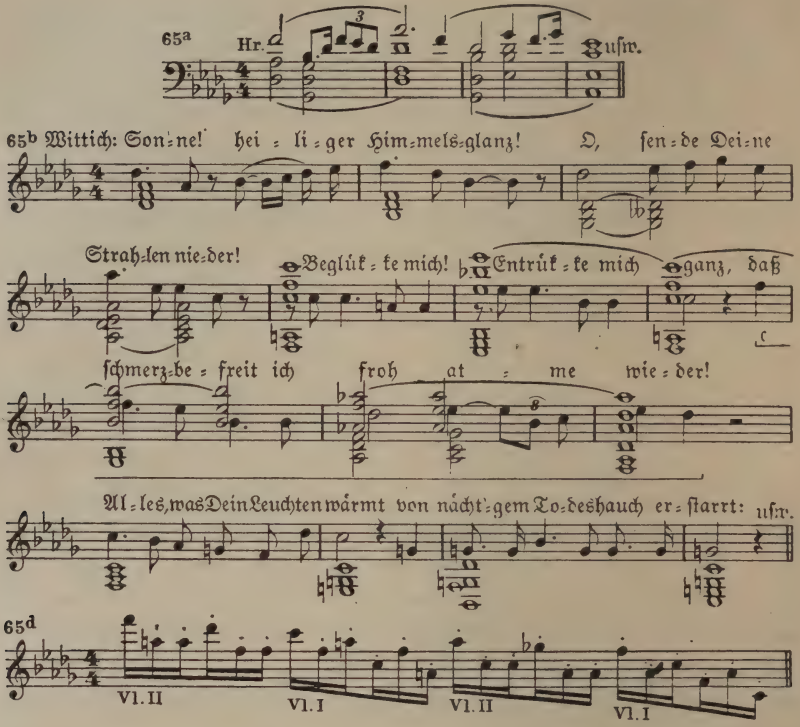

Schwanweiß durchschaut des Teufels List, nimmt aber dem verlegen Stotternden ruhig das Fläschchen ab. Vereinigte sich hierbei des Teufels Drohmotiv („Bärenhäuter" Nr. 8b) mit seinem Gleißnermotiv (21), so setzt nun unvermittelt eine sich schlangengleich hin und her windende Akkordfolge ein (63). Kaum hat Schwanweiß das Fläschchen geöffnet, so schnellt eine Schlange heraus und verschwindet ebenso rasch im Boden. Als hätte er sich geirrt, reicht ihr der Teufel ein anderes Fläschchen. Sein Inhalt, den Schwanweiß ruhig zur Erde ausgießt, schlägt als Flamme empor (63). Flederwisch wendet sich bei diesen Zeugnissen von Schwanweiß' vermeintlicher Zauberei

triumphierend an Ute, an Schwanweiß aber weinerlich ob des Versagens seiner kostbarsten Heiltränke (63). Schwanweiß weist ihn spöttisch (21) ab und läßt ihn nicht im Zweifel, daß sie seine und „seines Vetters Raunerath" höllische Herkunft (11) wohl kennt. Dann heißt sie streng ihn gehen. Er gehorcht (53), hat er doch erreicht, was er wollte: Frau Utes Glauben an Schwanweiß ist erschüttert. Seine Gewandtheit (56) und sein Hetzen (57) haben ihren Eindruck nicht verfehlt. Sie geleitet ihn selbst nach dem Hintergrunde zu davon.

Auch Schwanweiß ist ins Haus gegangen. Die Szene bleibt leer, und leise verhallt die Flederwischweise (53), samt Pferdefußmotiv und Höllemotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 25 und 10). Damit ist alle Teufelei und aller Spuk verweht, und im vollen hellen Sonnenschein liegt nun Frau Utes blühendes Gärtchen da.

Eine zart ausdrucksvolle Gesangsweise der Geigen (64) löst sich aus schwebenden Akkorden der Hörner los und schwingt sich über deren leise sich wiegenden Triolenakkordfolgen zur Höhe empor. So webt die Natur selbst an ihrem ewigen Kleid. Und ans Herz der alles heilenden Natur geleitet nun Schwanweiß, die Keusche, den wunden Helden Wittich, aus dem Hause heraus in den Sonnenschein und zum Rasenlager unter der Linde. Der Sonne, der Spenderin von Wärme und Kraft, gilt denn auch der Dankgesang des Genesenden (65), ein wahrer Sonnengesang.



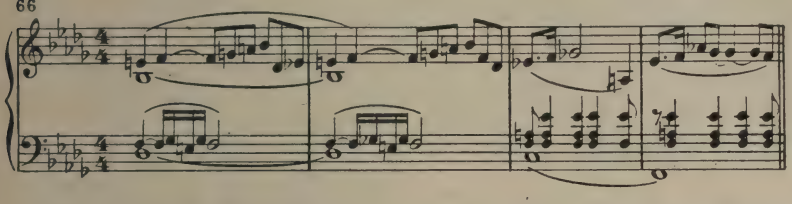



Eine weitgeschwungene Melodie der Hörner (65a), von den Arpeggien und tremolierenden Akkorden der Geigen und Bratschen flimmernd umflossen, leitet ihn ein; dann erhebt Wittich feierlich seine Stimme zum Preise des segenspendenden Tagesgestirns. Dieser erste Teil seines Gesanges, aus dessen melodischer Linie die Abschnitte 65b und c[1]) hervorgehoben seien, behält die aus der Einleitung bekannte wogende und flimmernde Orchesterbegleitung unter Mitverwendung der Harfe durchweg bei. Wenn Wittich des Sonnensehnens alles Getiers, das „sich regt, flattert, schwirrt und schwärmt", gedenkt, tritt eine tonmalerische Figur in den Geigen hinzu (65d). Den Beschluß dieses ersten Teiles macht die Wiederholung jener erhaben schönen einlei-

1) Die mild schöne melodische Wendung 65c kehrt als Melos der Heilung im Märchenspiel „An allem ist Hütchen schuld" (Kl.-A. S. 159 II/III u. 288 IV) wieder.

tenden Melodie (65a), die aber nun von den ersten Geigen voll und warm, vom ganzen Orchester begleitet und von Harfenarpeggien umglitzert, vorgetragen wird. Dann trübt sich die Stimmung. Wittich wird sich von neuem bewußt, daß keine Sonne der Welt die Nacht seines Herzens zu erhellen vermag. Seine Klage (66) steigt im Orchester (Englisch Horn) auf.

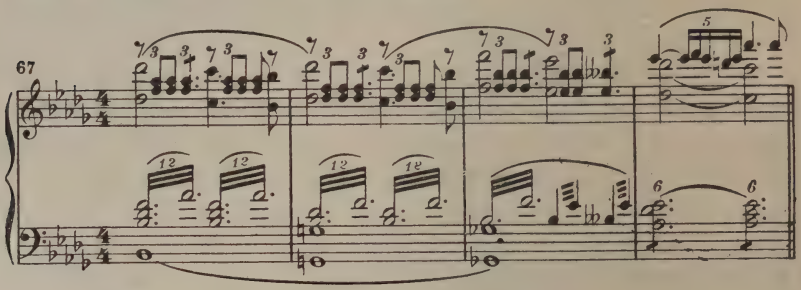
66



Sein schmerzliches Sehnen, dessen eindringliches musikalisches Widerspiel wir in dem Thema 24 kennen lernten, führt auch hier diese Klänge von neuem herauf und läßt jenes Thema sich reicher als je zuvor entwickeln. Es ist die Sehnsucht nach der Sonne, die seines Herzens Dunkel einzig verscheuchen kann: nach Schwanweiß' Liebe, die allein ihm Licht und Wärme spenden könnte. Dieser Gedanke erfüllt all sein Denken und Fühlen und erfährt nun einen ergreifenden dichterischen und musikalischen Ausdruck. Der drängende Sekundenschritt seines Klagemotivs (66) beherrscht für sich allein und im Flusse des ganzen Motivs (Kl.-A. S. 120) auf lange das Gewebe des musikalischen Satzes und spricht mit rührender Gewalt zu Schwanweiß' Herzen. Nicht minder tut dies die unwillige Frage des so oft Enttäuschten, warum sie ihn denn pflege und heile, warum sie ihn mit der milden Güte ihres Wesens (23) und dem Zauber ihrer Erscheinung (13) umgebe und doch seinem Werben und Lieben so kalt begegne. Sein Gesang mündet in die herzandringende Bitte, daß sie ihn von seinem Leid erlösen und ihn wahrhaft heilen möge (66), indem sie ihn erhöre[1]). Schwanweiß weicht ihm aus und bezieht sein Verlangen nach Heilung nur auf seine leibliche Wunde. Nur wenn er seiner Rache entsagt, verheißt sie ihm Genesung. Ansätze der Motive 22, 18 und 27 rufen

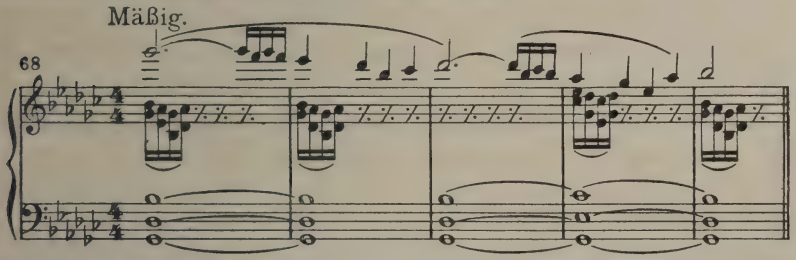
1) Die für den Konzertvortrag bestimmte Fassung des Sonnengesangs schließt höchst wirkungsvoll mit einer Wiederholung des Themas (65a), nun aber in der Singstimme.

die Erinnerung an die zerstörte Reckenfreundschaft zurück. Wittich sträubt sich gegen dieses Verlangen, Schwanweiß bleibt fest, auch gegenüber Wittichs Hinweis, daß er ja ihre Ehre und Unschuld rächen wolle. Trafen sie auch Dietrichs Zweifel und Hohn tief ins Herz (6), so weiß sie doch, daß fremde Einflüsterung (12) aus ihm sprach und daß sein Herz noch immer an ihr hängt (7). Diese Milde versteht Wittichs gerader Sinn (22) nicht; er verlangt nach Rache für Verrat und bestürmt sie aufs neue mit der Bitte, ihn gesunden zu lassen (24 und 66). Dann aber, als sie unerbittlich bleibt, gelobt er, was sie verlangt, nämlich Frieden mit Dietrich zu halten. Da träufelt sie ihm heilenden Balsam (67) auf die Wunde.




Er ahnt nicht, wie rasch er sein Gelübde brechen wird. Utes scheltende Stimme, die aus dem Hause heraus vernehmbar wird, läßt ihn jäh auffahren. Man hört ihren Wortwechsel mit Dietleib, der sich drinnen Wittichs Schwert bemächtigt, und Ute tritt gleich darauf heraus, um Wittich den Raub der Waffe zu melden. Reckenweise (18) und Kampfmotiv (27) malen den Aufruhr in Wittichs Innern bei dieser Kunde. Vergessen ist sein Gelübde, das er eben erst Schwanweiß gab. Er springt vom Lager auf und stürmt Dietleib nach, Rache zu nehmen, doppelt blutige Rache, und so auch Schwanweiß frei zu machen und ganz für sich zu gewinnen. Sein sehnendes Motiv (24) klingt dem Davonstürmenden // nach und mit ihm Schwanweiß' Ruf, der ihn an seinen Schwur mahnt und die Wunde des Wortbrüchigen wieder bluten heißt. Dann versinkt Schwanweiß in dumpfes Sinnen. Ute betrachtet sie voller Mißtrauen. Im Herzen der guten Frau ist des Teufels Saat aufgegangen. Sein Hetzmotiv (57) läßt ihr keine Ruhe. Sie heischt Auskunft, wem das Schwert, das Dietleib nahm, gehört,

und Schwanweiß erwidert ihr ruhig, daß es Dietrichs, ihres Gatten, Waffe sei. So sprach Flederwisch also wahr (12)? Wittich ist nicht ihr Gatte, und vielleicht entdeckt sie auch noch den feuchten Saum am Gewand, zum Zeichen, daß jene in der Tat dem Nixenreich entstammt (13)? Nun kommt ihr Unmut offen zum Ausbruch. Wortreich ergeht sie sich über die Ehre ihres Hauses, die durch Schwanweiß und ihren Gefährten getrübt sei. Schwanweiß macht ein Ende, indem sie ruhig erklärt, sie werde, obwohl sie seine Ehre nie verletzte, Utes Haus verlassen. Sie dankt ihr für das gewährte Obdach und wendet sich sinnend dem Vordergrunde zu. Ihr Undinenmotiv (13) lenkt ihre Gedanken zu ihrer Wellenheimat, aus der der Wahn sie herauflockte, auf Erden ein Menschenglück zu finden. Dann geht sie ans Abschiednehmen, um heimzukehren „zu der Wellen wohligem Grab".




Diesem sanft sich wiegenden Thema der Wellenheimat (68) schließt sich das Thema ihrer Liebe zu Dietrich (6) an, um derentwillen sie alle Trübsal und Leiden zu tragen gewillt ist, „in froher Geduld, blieb ihr einzig auch seine Liebe, seine Huld". Dann beherrscht ihr Undinenmotiv (13) den musikalischen Satz; es ergeht sich in vielfältigen Modulationen zur Begleitung abwärts rauschender Harfengänge und der tremolierenden Geigen und Bratschen, während die Kniegeigen melodische Bänder in Gegenbewegung aufwärts in das Gewebe einflechten. Bei diesen weich flutenden Heimatsklängen nimmt Schwanweiß Abschied von der Welt der Blumen und Blüten, der Gräser und Bäume.

„Erglänzet licht in lauterem Gold
Zu nie geahntem Gedeih'n!"

So segnet sie scheidend die irdische Natur. Gleichzeitig wird in schöner Modulation das Thema der Wellenheimat (68) in der ursprünglichen

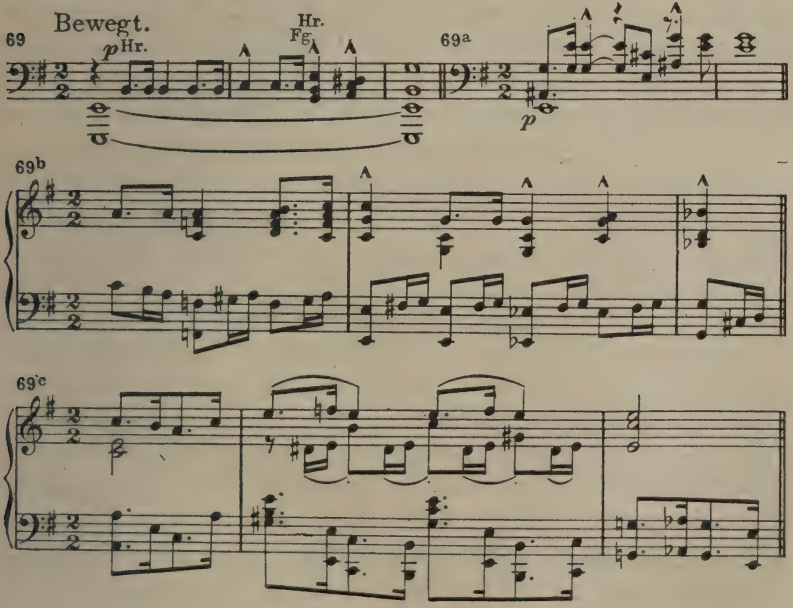
Tonart (Ges dur) wieder erreicht. Leuchtender noch als zuvor hebt es sich von dem dunkeln, rauschenden Untergrund der lebhaft arpeggierenden Harfen, Geigen und Bratschen ab. Mit segnend ausgebreiteten Armen wendet sich Schwanweiß langsam dem Hintergrund zu und verschwindet im Scheine der untergehenden Sonne im Fluß. An den Bäumen und Sträuchern aber leuchten die Blätter und Blüten im Glanze lauteren Goldes, und ein Goldregen fließt herab. Das Undinenmotiv (13) erklingt noch einmal, wie ein letzter Gruß der Entschwundenen.

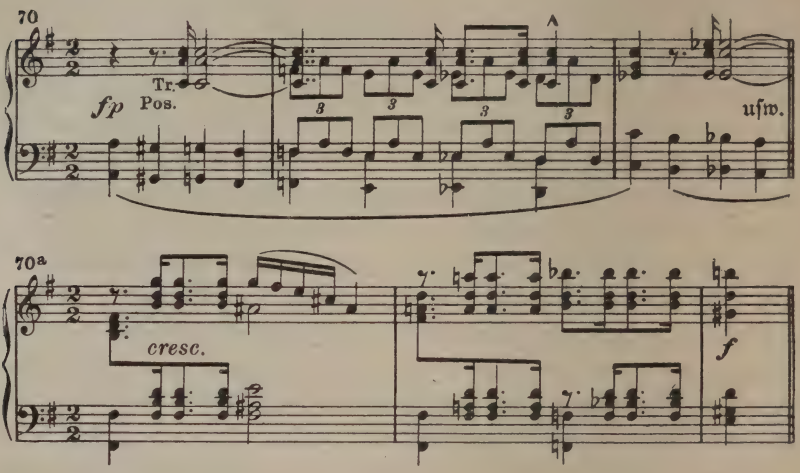
Ute hat stumm Schwanweiß gewähren lassen und sieht nun staunend die in der Natur vorgegangene Wandlung. Flugs und hastig häuft sie von dem goldenen Blättersegen, soviel sie erraffen kann, in einen Korb, um so hastiger, als ein Unwetter heraufzieht, das die Natur so umdüstert, wie die menschliche, allzu menschliche Habgier in Utes Herzen die Reinheit der reichen Gabe Schwanweiß' trübt. So erscheint denn auch das Thema der Wellenheimat (68) nun melodisch verzerrt als Baß zu dem unruhigen Gewoge der Streichinstrumente. Gleichzeitig mit dieser Umbildung des Themas ins Drohende schwillt auch der Fluß mächtig an und droht den Garten zu überschwemmen. Nachbarn eilen herbei. Frau Ute aber rafft noch immer goldenes Laub zusammen, bis unter Blitz und Donner die Nachbarn ihr lachend zeigen, daß sie nur — — faule Blätter im Korbe hat. Mit gellendem Gelächter taucht für einen Augenblick der Teufel hinter Frau Ute auf und mit ihm grell und höhnisch sein Drohmotiv (aus dem „Bärenhäuter" Nr. 8b). Er war es, der Frau Ute diesen Streich gespielt und so gleichzeitig auch Schwanweiß' letzte irdische Spur zertrat. Mit seinem Verschwinden ist auch das Unwetter plötzlich vorüber. Die Nachbarn gehen spöttelnd ab, und im Scheine der Abendsonne kommen die Hirten heimgezogen. Ihre friedliche Schalmeienweise (38b) hebt wieder an, nur einmal von Frau Utes Motiv (39) unterbrochen, wenn diese gereizt und grob die verwunderten Hirten fortweist. Sie ziehen unter den Klängen der Hirtenweise (38) mit ihrer Herde weiter. Ute aber schlägt sich an die Stirn. Sie sieht nun, wie dumm sie war, als sie Schwanweiß so in ihre Wellenheimat (68) zurücktrieb. Höhnisch setzen noch einmal ein paar Teufelsmotive („Bärenhäuter" Nr. 8b und 10) an, dann schließt die ländliche Weise 38b den Akt, wie sie ihn begann.

## Dritter Akt

Der III. Akt führt uns zu Dietrich zurück. „Im düstern Walde hauſt er nun, irrend jagend ohne Ruh." So hatte Dietleib der Mutter von ihm berichtet, und die Orcheſtereinleitung zum letzten Akt erfüllt mit höchſter Anſchaulichkeit die Aufgabe, uns ein Bild von der Welt, in der Banadietrich nun hauſt, zu entwerfen. Gehört er auch ſelbſt nicht, noch nicht zum „wilden Heer", ſo führt er doch ein Leben, das ihn über kurz oder lang jenen Verdammten zugeſellen wird, die ihn, wie wir ſehen werden, ſchon als ihnen verfallen betrachten. Die Einleitung trägt den Titel „Das wilde Heer" und jagt an uns in der Tat ſo geſpenſtiſch und atemverſetzend vorüber, wie dieſes Gebilde phantaſtiſchen Volksglaubens am nächtlichen Wanderer.

Ein Orgelpunkt auf E (Pauke, große Trommel, Kontrabäſſe) eröffnet ſie. Über ihm und unter der liegenden Stimme der tremolierenden erſten Geigen in den höheren Oktaven entwickelt ſich ſogleich das unheimliche, raſtlos vorwärts drängende Motiv der wilden Jagd (69) in den Hörnern.

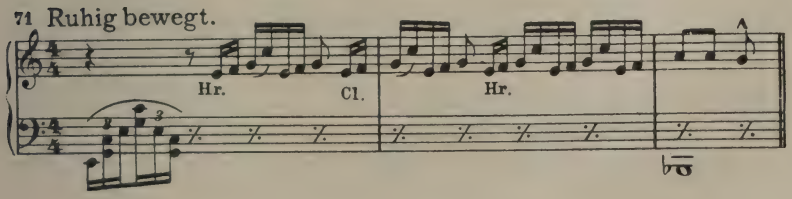




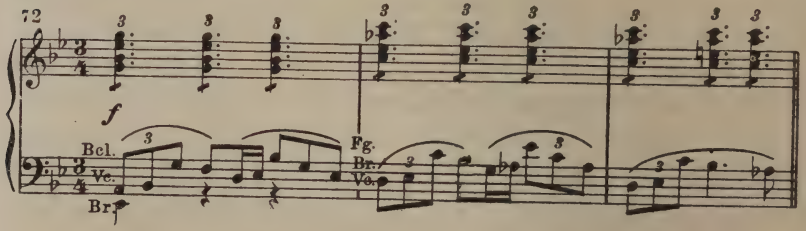

Ihm schließt sich, wie ein fragender Zuruf, Teil a an (in den Klarinetten, der Baßklarinette und den col legno, also mit dem Bogenholz geschlagenen Bratschen und Kniegeigen). Dietrichs Hornruf (45) antwortet, gefolgt von dem chromatisch abwärts gleitenden Geheul der Gehetzten. Während die Bässe in die Quarte A steigen, bleibt das Tremolando-$e^3$ in der II. Geige liegen, und ihm gesellt sich in schneidendem Zusammenklang das $fis^3$ der ersten Geigen. In den Hörnern und der Baßklarinette wird nun, ebenfalls eine Quart höher, die Motivgruppe 69/69a von neuem angestimmt. Banadietrichs Hornruf (45) schließt sie auch jetzt wieder ab. Ein weiteres Thema malt dann mit seinen punktierten Rhythmen und der Triolenbewegung in den Mittelstimmen den wilden nächtlichen Ritt (70) der unheimlichen Schar. Die zusammengedrängte Form (70a) erweist sich deutlich als Parallele zum Rittmotiv in „Sternengebot" (vgl. dort Nr. 87). Wie Peitschenknall fährt es in der kleinen Flöte dazwischen. Immer gellender erklingen die Motive 69a und 45, immer wilder wird der Ausdruck, und das Thema der wilden Jagd (69) entwickelt sich nun unter Hinzutritt der Teile 69b und c in ganzer Ausdehnung und in wuchtiger Instrumentation, deren Farbe in der ganzen Einleitung durch die häufige Vorschrift col legno für die Streicher besonders wirkungsvoll auf das gespenstisch Unheimliche gestimmt wird, ent-

sprechend der Vorstellung von dem raschelnden Geklapper vorüberjagender Gerippe. Rastlose Verknüpfungen der bisher aufgeführten Motive und ihrer Teile führen zu immer betonterem Heraustreten des in Halbtonschritten abwärts steigenden Baßmotivs aus 70 als Oberstimme, das die Flöten und Geigen mit gellenden Schleifern verbrämen, wogegen sich in den Bässen aufwärtsstrebende Achteltriolen in Gegenbewegung entwickeln. Der Fluß der Steigerung hält aber mit plötzlich eintretendem piano inne, und nun erst, gleichsam nach einer Atempause, wird in jähem Aufschwung der Höhepunkt erreicht, auf dem das Motiv der wilden Jagd (69) fortissimo einherwuchtet, von einer hartnäckigen Figur der kleinen Flöte wie mit sausenden Peitschenhieben begleitet und von Tamtam, Becken, Pauken und großer Trommel aufs schärfste rhythmisch betont. Rittmotiv (70a) und Hornruf (45) treiben die Steigerung noch höher, und sie entlädt sich schließlich im *fff*-Einsatz eines breiten, sich chromatisch abwärts wälzenden Themas der Bläser, das ersichtlich aus den Bässen des Rittmotivs (70) abgeleitet ist und wie wildes Geheul der Jagenden und der Gejagten einherbraust. Kurze Wiederholungen der Motive 69a und 45 führen dann den abschließenden Akkordschlag des vollen Orchesters herbei, dessen Fortissimo ein unvermitteltes piano folgt, worauf in den Hörnern leise das Motiv der wilden Jagd (69) verklingt, desgleichen die chromatischen Bässe aus 70 und der Hornruf (45). Jäh wie nächtlicher Spuk zerflattert so auch musikalisch das Bild der wilden Jagd.

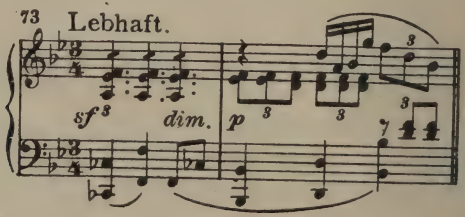
Mit dem Aufgehen des Vorhangs, der uns eine Waldlandschaft mit Fels, See, schilfigem Sumpf und lustig im Sonnenglanz spielenden Elfen und Waldschratten enthüllt, setzt im Orchester freundliches C dur und in ihm das friedsame Thema der Waldgeister (71) ein.



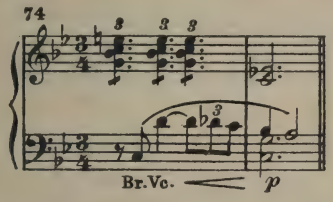
In ungesuchter einfacher Harmonisation moduliert es durch verschiedene Tonarten und verbreitet sich behaglich, so den Zauber sonnigen Waldfriedens trefflich widerspiegelnd. Da unterbrechen Hilferufe die Ruhe des lieblichen Bildes. Sie kommen von einer Elfe, der Banadietrich nachjagt. Das Motiv seiner Wildheit (1) wird laut; hinter der Elfe her stürmt Banadietrich auf die Bühne, wird aber von den Waldgeistern, die ihn drohend und wild umtanzen, gehindert, sich ihrer zu bemächtigen. Das behagliche Naturmotiv 71 nimmt dabei heftig erregte Formen an. Banadietrichs Drohen weichen schließlich die Waldschratten, die Elfe aber entwindet sich seinem Griff und verschwindet mit dem zornigen und höhnenden Zuruf im Gebüsch: „Schäm' dich, Banadietrich! Hatte das schönste Weib daheim und jagte es fort! Sie find'st du nimmer: so wenig wie mich!" Schon will ihr Banadietrich nachstürmen (71/1), da dringt Dietleibs Ruf zu ihm (41). Unbekümmert um Banadietrichs wildes Drohen (1) kommt Dietleib heran und reicht ihm sein Schwert, das er Wittich entführte. Im Orchester schlingt das Motiv seiner Freundestreue (72) sein melodisches Band.

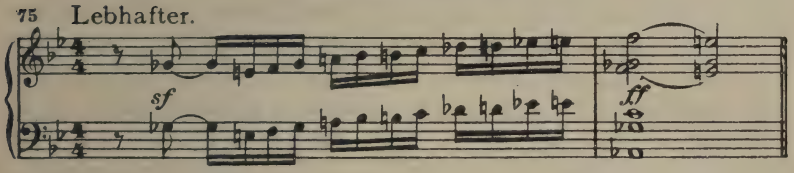



Er beschwört ihn, zu seinem Volk zurückzukehren, das stöhnend nach ihm verlangt und nach Befreiung aus Etzels und Ermenrichs Joch (73).



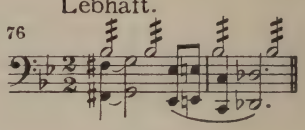
Mit freundlicher Überredung umschmeicheln Dietleibs Worte und sein Motiv 72 Banadietrichs trotzigen Sinn, auf daß er wieder mit Gott sich versöhne und des Fluches Bann löse. Wohl erklingt das gleiche Motiv, wenn auch in rhythmischer und melodischer Veränderung, zu Banadietrichs Antwort, gesteht er doch dem jungen Freunde, daß er sein Unrecht gegen Gott erkenne; doch sein Frevel an Schwanweiß lastet schwerer auf ihm als jenes Lachen an heiliger Stätte. Unermüdlich sucht Dietleib (72) auch da ihm den Weg zur Entsühnung zu weisen (29) und bringt ihm Schwanweiß' Verzeihung. Wie milder Balsam legt sich ein weiches Motiv um Dietrichs in Staunen und Erschütterung aufzuckendes Herz (74).




Dietleibs Botschaft von der gütigen milden Frau (50), die ihn geheißen, Banadietrich sein Schwert zu bringen (18) und — ihn zu grüßen, trifft ihn im Innersten. Als Dietleib Wittichs Namen erwähnt und Schwanweiß' Gelübdes gedenkt, jenen nur zu heilen, wenn er der Rache entsagt, flammt Banadietrich in Eifersucht und Groll von neuem auf. Doch glaubt er Dietleibs Versicherung, daß sie Wittichs unselige Liebe (24, 66) nicht erwidere. So zerfällt denn Dietrichs letzter Scheingrund, mit dem er seinen Groll gegen sein Weib aufrecht erhielt, und in erschütterndem Selbstvorwurf (75) bricht sich dieses Eingeständnis Bahn. Der wackere Dietleib (41) spricht ihm treulich zu (72) und fordert ihn auf, sich sein Weib und den Thron wiederzugewinnen, wobei das Thema vom Gottesgnadentum aus „Herzog Wildfang" (vgl. dort Nr. 1) sinngemäß im Orchester angedeutet wird.

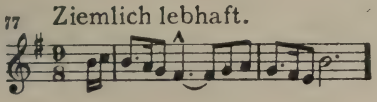
Doch Banadietrichs Grimm (1) gegen die, die ihn einst ehrten und dann so leichthin verstießen, und gegen die Kirche, die so rasch mit dem Bannfluch (34) ihn belegte, ist zu tief; ja, auch gegen den wackeren Dietleib wendet sich sein trotziges Drohen (3). Doch der verläßt ihn nicht, und seine treue Beharrlichkeit (72) rührt den trotzverhärteten Helden. Er bietet ihm sein Schwert zum Angedenken dar, doch Dietleib lehnt es traurig ab und geht, geleitet von seinen Motiven 41 und 72, davon. Banadietrich blickt ihm sinnend nach. Da stört ihn Wittichs Stimme auf, der dem Räuber seines Schwertes auf den Fersen folgte und hier nun dem Ziel seiner Rache (76) sich nahe wähnt.



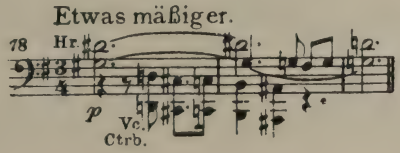

Banadietrich erwartet ihn, äußerlich ruhig, aber verhaltenen Grimmes voll (2) und weist auf das am Boden liegende Schwert, das Dietleib dort liegen ließ. Wittich aber heischt von Banadietrich sein eignes Schwert zurück, das er einst gegen dieses da getauscht. Banadietrich führt es nicht mit sich und läßt ihn verächtlich wissen, daß ihm Pfeil und Bogen mehr fromme, als eines Verräters gleißende Waffe. Rede und Gegenrede der feindlichen Freunde werden wechselweise von den Motiven 76 und 2 eingeleitet. Sie schmähen einander mit wechselnder Heftigkeit, Wittich im Gefühl berechtigter Rache für Schwanweiß' Schmach, Banadietrich voll Grimm gegen den einstigen Freund, der sein Weib lüstern berührte. In schmerzlicher Wut (24), daß Banadietrich seine heiße Leidenschaft (23) für Schwanweiß so verächtlich behandelt, hält Wittich jenem vor, wie schnöde er sein Weib seiner Machtgier geopfert und wie er damit das Recht, seine Gattenehre zu rächen (76), verloren habe. Zu seinem maßlosen Erstaunen sieht er, wie nun Banadietrichs Grimm bei dem Gedanken an die Geliebte, die ihm vergab, dahinschmilzt. Nur leise und schmerzvoll klagend tritt sein Grimmotiv (2) noch auf. Ja, er gewinnt es, ihrer gedenkend, über sich, Wittich die Hand zur Versöhnung zu bieten. Der aber, seiner Rache treu (76), verlacht ihn, den einstigen „Rachereizer", daß er so „mild, versöhnlich, zährenreich" sich gebärde, und fordert ihn

zum Ringkampf heraus. Aber im nächsten Augenblick hält er entsetzt inne. Denn hinter Banadietrich gewahrt er eine fürchterliche Erscheinung: eine große Gestalt auf dreibeinigem Roß, das Haupt unterm Arm. Im Orchester hebt in plötzlichem piano das Thema der wilden Jagd (69) gespenstisch an, ihm folgen die chromatischen Bässe aus Thema 70 unter schwirrendem Geigentremolo und mit dem Rittrhythmus (70a) in den Hörnern und Bratschen vereint. Banadietrich nimmt von der Erscheinung nichts wahr und versteht das irre Fragen des entsetzten Wittich nicht, wer der Fremde hinter ihm sei. Da weicht Wittich mit einem Fluch auf Banadietrich (76) scheu zurück und flieht davon, dem See im Hintergrunde zu. Vergeblich ruft Banadietrich ihm nach (2); dann folgt er ihm zum Ufer des Sees; Wittich aber stürzt sich in dessen Fluten. Wiegender Triolen Wellenbewegung mit glitzernden Harfengängen über dem in der Tiefe grollenden Rachemotiv Wittichs (76) geben nun Banadietrichs Worten die orchestrale Grundlage. Seine eifersüchtige Liebe (7) gaukelt ihm vor, ein weißer Frauenarm schlänge sich um den versinkenden Wittich, und die sehnende Klage des Motivs von Wittichs Liebe (24) gesellt sich dabei in kontrapunktischer Verknüpfung seinem Rachemotiv (76) zu. Noch einmal packen den Eifersüchtigen Grimm (2) und Zweifel an Schwanweiß' Treue. Schon will er sich jenem in die Tiefe nachstürzen, da hält ihn — der Teufel am Mantel fest.

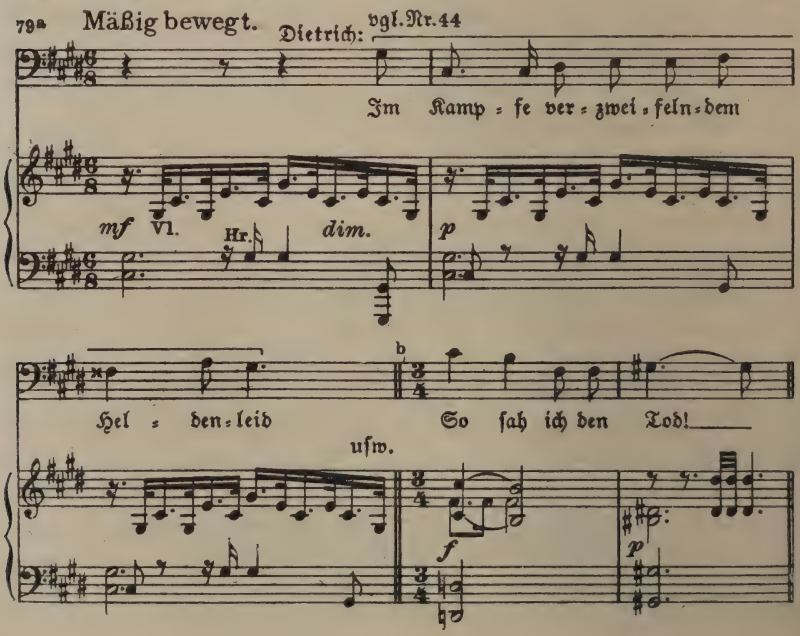
Der ist herbeigekommen, um in aller Gemächlichkeit (77) sein Opfer zu holen.



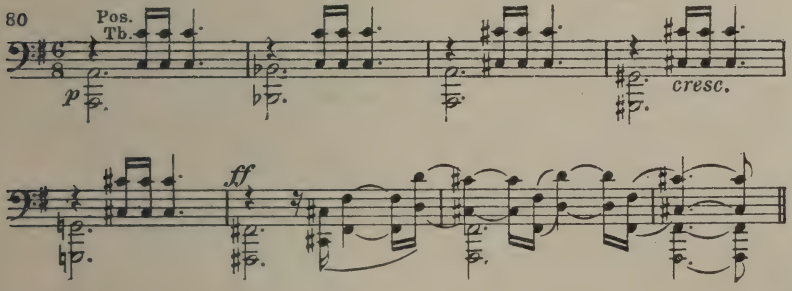

Denn er wähnt nun Banadietrich reif für die Hölle und hat drum auch Gevatter Tod (78) mitgebracht. Der steht mit Stundenglas und



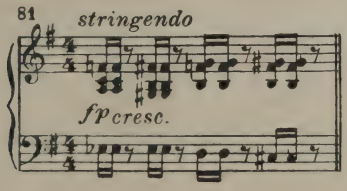
Hippe neben ihm. Jetzt soll Banadietrich dem Teufel den Lohn für seine Hilfe von einst zahlen, und zwar mit seiner Seele. Banadietrich aber entgegnet, daß das, was er durch den Teufel und seine Ränke verlor, die Rechnung wohl ausgleiche. Der Tod, an den sich Banadietrich fragend wendet, soll entscheiden. Für diesen aber — „er ist heiser, kann kaum krähen"! — antwortet der Teufel: „Seine Sense, sie möchte dich mähen!" Leere Quinten im Orchester verstärken das Unheimliche in des Sensenmanns Erscheinung. Da betrachtet ihn Banadietrich in aller Gelassenheit genauer. Was er da vor sich sieht, entspricht seiner Vorstellung vom Tod so ganz und gar nicht. Er sah ihn anders und schöner, sei es auf dem Schlachtfeld, von dem die Walküre den toten Helden jauchzend zur Götterburg entführt, sei es in den Gefahren des Hochgebirges, wo die Nebeljungfrau dem verstiegenen Jäger naht, oder auf verlorenem Schiff in stürmender See, wo Schwanenflügels lockendes Schwingen und wonniges Klingen vom verderbenbringenden Riff her winkt. So malt in knappen Zügen Banadietrichs Lied auf den Tod (79) in drei Abschnitten die Schönheit ritterlichen Sterbens.



Doch dem armseligen Gerippe, das nun „modrig, schaurig" vor ihm steht, dem „Gruft-Entstiegenen", „Wurmzernagten" weigert er sich zu folgen. Mit wildem Entschluß (3) nimmt er sein Schwert vom Boden auf und schlägt den Tod, ob der gleich die Sense drohend hebt, in Stücke (3b). Betreten steht der Teufel dabei (77): „Ein ungemütliches Menschenkind! Am End' schlägt er auch mich noch entzwei!" Dann eilt er drohend auf Banadietrich zu. Aber weder er, noch sein Höllemotiv („Bärenhäuter" Nr. 10), noch endlich die Posaunen des jüngsten Gerichts, die sich seiner Drohung entsprechend in gewaltiger Steigerung im Orchester erheben (80), vermögen Banadietrich zu schrecken.

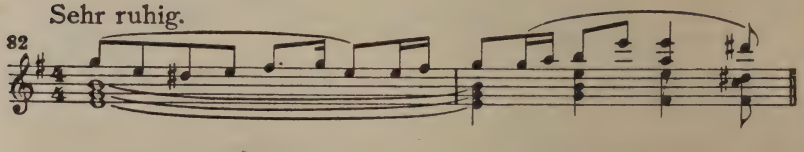



Er verlacht den Teufel und seiner „Worte Ungeziefer" laut und heißt ihn sich davonmachen. Nur eine Frage will er von ihm noch beantwortet haben, und nun ist's am Teufel, zu erstaunen.




Welches die größte Sündentat sei, das zu wissen, ist Banadietrichs Begehren. Mit ungläubigem Staunen (81) vergewissert sich der

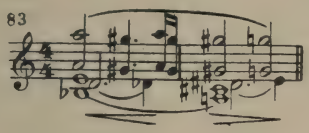
Teufel, ob das wirklich „sein letzter Wunsch auf Erden" sei, und trotzig (1) bejaht Banadietrich. Daß er schuldlos aus einem Leben voll Mut, Ehre und Freude in Trotz und Fluch versank, das dankt er der Versuchung des Teufels, die ihm ein Höherer sandte. Nun ist er entschlossen, in wilder Freude ohne Reue weiter in Frevel und Sünde zu beharren, ja diese bis zum höchsten Maß zu steigern. Vor dem Ende, so erwidert er auf des Teufels erstaunte Frage (81), graust ihm nicht, weder vorm Teufel, noch vorm Tod, den er vorhin in Stücken schlug, und stolz fügt er hinzu: „Ich sterbe nicht!" (79b). Da gibt ihn der Teufel auf und will gehen. Doch zuvor heischt Banadietrich noch Antwort auf seine Frage nach der größten Sündentat. Suchend schaut sich der Teufel um (77). Er späht nach einer Verkörperung der unschuldigen Natur, deren sinnlose Zerstörung er Banadietrich als größte Sündentat zu nennen gedenkt. Sein Blick fällt auf eine Blume auf dem Boden des Waldes, und angesichts des lieblichen Wunderwerks der unerschöpflichen Mutter Natur findet sogar der Teufel eine melodische Blume von holder Einfalt (82).



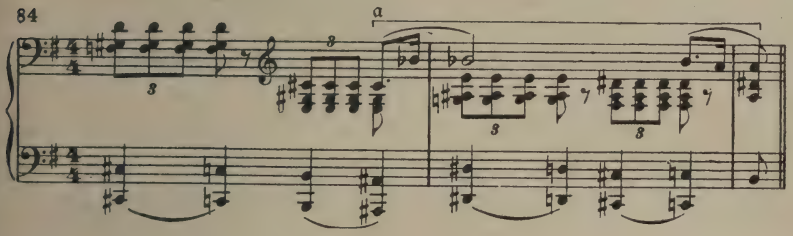

Nicht minder zart und eindringlich schildern seine Worte das hilflos schüchterne Dasein des wehrlosen Blümeleins. „Geh' hin! Zertritt! Das ist die größte Sündentat!" So lautet des Teufels Antwort auf Banadietrichs Frage, und damit macht er sich daran, die Knochen des Todes (78) in dessen Mantel zu sammeln — „komm', laß dich pichen und leimen! Für andere bist du grad' noch gut genug!" — und hinkt mit dem Sack über dem Rücken (79) davon („Bärenhäuter", Teufelsmotiv Nr. 8).

Banadietrich aber versenkt sich sinnend in den Anblick des Blümeleins, und wieder steigt es gleich den einleitenden Takten zur Weise des Naturwebens (64) in den Geigen auf: der deutsche Recke sinnt und träumt im deutschen Wald. Tod (78) und Teufel („Bärenhäuter"

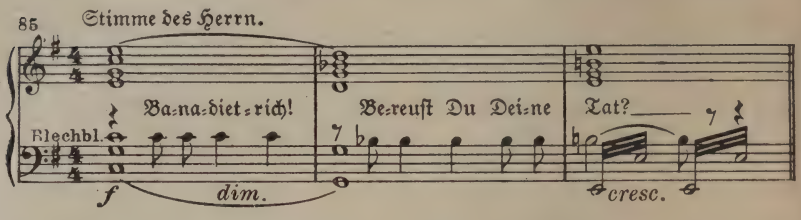
Nr. 8) verschwinden wie körperlich, nun auch musikalisch (in den Unterstimmen), und Banadietrichs Gedanken lenken sich jetzt von dieser Waldblume (82) hinüber zu der Menschenblume, die er einst gebrochen. Todesbang klingt ihm deren Klageruf (83) noch im Ohre.




Und nun blickt das Auge des Blümeleins zu ihm auf gleich Schwanweiß' Auge, das ihm liebend (6) erstrahlte und dann zährengerötet sich senkte. So kommt ihm hier, da er zum zweitenmal ein unschuldvolles Dasein zu vernichten sich anschickt, jene erste Schuld lastend (84) zum Bewußtsein.




Seinen Trotz (3) aber verlangt es nach Wiederholung ruchlosen Tuns in bewußt gesteigerter, das ewige Gericht herausfordernder Form. Bänglich windet sich das Blumenthema (82), die stöhnende Klage in Dietrichs innerstem Herzen (84a) vereinigt sich mit des Blümeleins Angst. Banadietrichs Trotz (3) droht vor dem hilflosen Wesen seine Kraft zu verlieren. In den Bässen reizt in dumpfem Moll das Blumenthema, das unaufhörlich seinen ersten Takt wiederholt, den schwankenden Willen, bis er, geschlossenen Auges, die Blume zertritt. Den Wehruf der Sterbenden trägt im Orchester das Klagemotiv 83. Aus grollendem Donner aber erhebt sich furchtbar und drohend die Stimme des Herrn (85) selbst, über feierlichen Akkorden der Blechbläser, mit der zwiefachen Frage: „Banadietrich! Bereust du deine Tat?"



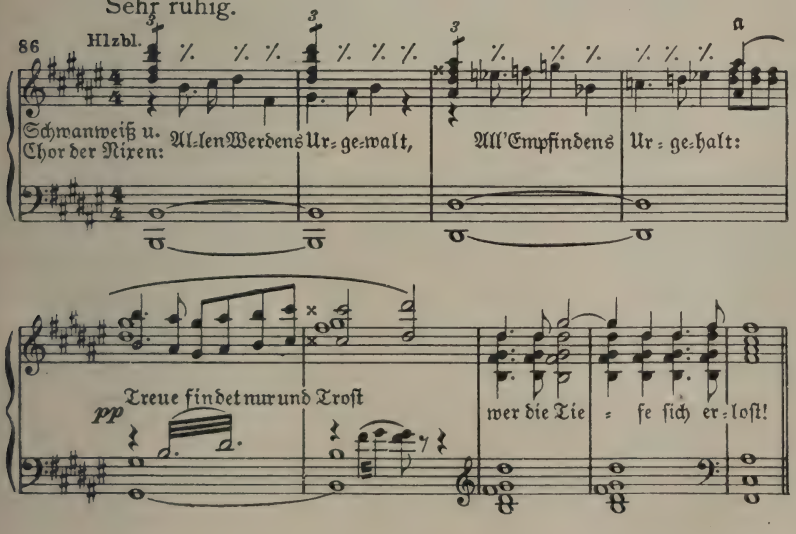

Aber auch dem Herrn gegenüber bleibt (3) Banadietrich bei ſeinem „Nein!“ Zum drittenmal fragt die Stimme des Herrn, und noch einmal lautet Banadietrichs Antwort: „Ich bereue nicht! Trotz! Trotz bis zum Ende!“ Da verdammt ihn der Herr zu ewiger Pein. Des wilden Heeres Geſelle ſoll er fortan ſein. Donner und Wind vereinigen ſich zu einem gewaltigen Brauſen, und in ihm naht die wilde Jagd. Das Orcheſter begleitet die Vorgänge auf der Bühne mit den aus der Einleitung zum III. Akt bekannten Motiven (69, 45, 70), die ſich hier in gedrängtem Fluß aneinander reihen. Auf der Bühne aber reißt der Wirbelſturm der wilden Jagd Banadietrich mit ſich und jagt mit ihm im Kreiſe herum. Es zerrt ihn vor die Trümmer einer im Hintergrunde brennenden Burg. Ein dreibeiniges Pferdegerippe ſteht dort für ihn bereit und, auf daß er jenem geſpenſtiſchen Reiter gleiche, ſoll ihm das Haupt abgeſchlagen werden. Da erklingt in das Jubelgeheul und Hohngelächter der Geſpenſter aus der Tiefe des Sees Schwanweiß' Stimme. Auch ſein Weib heißt ihn bereuen, und noch einmal und eindringlicher wiederholt ſie ihre Mahnung. Vor ihrer Stimme verſtummt, in der Tiefe murrend (70), das Toſen der wilden Jagd. Banadietrich erkennt in ſeligem Staunen ſeines Weibes Stimme und, was kein Menſch, was weder Satan noch Gott vermochte, Schwanweiß vollbringt es: mit ihrem Namen auf den Lippen bereut Banadietrich ſein Tun! Das wilde Heer zerſtiebt heulend, wobei im Orcheſter die Motive 69 und 70 noch einmal ſein Bild in knapper Formung muſikaliſch erſtehen laſſen.

Wenn der Orcheſterſturm verebbt und die Wolken, die die Bühne verhüllten, ſich teilen, wird der Blick auf den Grund des Sees frei. Dort ſieht man Banadietrich geſchloſſenen Auges in Schwanweiß' Armen auf einem ſchilfumgebenen Lager ruhen. Im Orcheſter flechten die Kniegeigen das Undinenmotiv (13) wie ein grünes Band durch

golden glitzernde Harfenarpeggien und durch die weiche Wellenbewegung der Bratschen unter akkordischen Achteltriolen der Holzbläser und Hörner, und alles ruht auf einem zwölftaktigen Orgelpunkt (Cis). Mit dem Eintritt der Haupttonart (Fis dur) setzt dann in den Geigen das Thema der Wellenheimat (68) ein, gleichzeitig aber auch Schwanweiß' und der Wasserjungfrauen (fünfstimmige) Heilrufe, mit denen sie Banadietrich in ihrem Reich willkommen heißen. Über dem Thema der Wellenheimat im Orchester entwickelt sich der Nixensang nun breiter; dann tritt, erst im Orchester und darauf in den Singstimmen, Schwanweiß' Liebesthema (6) hervor, und Dietrichs Liebesentzücken (7) antwortet an des Schlummernden Statt im Orchester. Ihm verheißt die wogende Tiefe:

„Wogen schließen in fließender Ruh'
Irdischen Kummers Wunden zu!"

Dann verknüpfen sich die Themen der Wassertiefe (68 und 13) kontrapunktisch (Kl.-A. S. 199f.) zum Preise der wonnigen Flut. Ihm dient auch das nun folgende herrliche Unisono der Singstimmen:



Es mündet mit innerer Notwendigkeit in das Motiv von Schwanweiß' alles überwindender Liebe (bei a). Unter der Nixen Rufen: „Erwache zu neuem Leben!" öffnet Banadietrich die Augen. Er umfängt die Geliebte. Sanft umfließt das Thema der Wellenheimat (68) die auf ewig Vereinten und, während das Orchester in die wiegende Wellenbewegung des Undinenmotivs (13) übergeht, verhüllt der fallende Vorhang das herrliche Bild belohnter höchster Gattentreue.

# Schwarzschwanenreich

# VII

# Schwarzschwanenreich

In drei Akten[1])

## Die Grundzüge der dramatischen Handlung

Böhmen im 17. Jahrhundert, so bezeichnet der Dichter Schauplatz und Zeit der Handlung. Kein Ort und keine Jahreszahl ist genannt. Beides ist entbehrlich. Denn wenn es je galt, den reinmenschlichen Kern einer dramatischen Handlung hervorzuheben, ihn aus dem zufälligen oder geschichtlichen Mit- und Nebeneinander der Umstände der Zeit und des Orts herauszuschälen, um ihn mit seiner ganzen tragischen Kraft in unverhüllter Reinheit auf das Gemüt des Hörers wirken zu lassen, so war dies angesichts des erschütternden Trauerspiels geboten, das mitzuerleben wir uns anschicken. So sind denn auch die handelnden Personen nicht mit Namen eingeführt, und nur die Hauptträger der Handlung erhalten ihre Kennzeichnung durch einen Vornamen, aber auch lediglich durch einen solchen. Und doch besagt die Ort- und Zeitbestimmung, wie sie der Dichter gibt, für das Drama in wesentlicher Beziehung genug. Die böhmischen Wälder mit ihrer düster geheimnisvollen Unendlichkeit sind von alters her eine Stätte, wo die Volkssage, entsprechend der nahen und vielfältigen Berührung zwischen den Bewohnern und der die träumende und gestaltende Volksseele erregenden eigenartigen und geheimnisvollen

[1]) Klavierauszug bei Max Brockhaus in Leipzig (1911).

Natur in den einsamen, waldumrauschten Tälern mit ihren hurtig fließenden oder still zum Waldteich sich ausbreitenden und dann unergründlichen Gewässern, immer von neuem lebenskräftige Keime und duftige Blüten trieb. In den Rahmen dieser Gegend gestellt wirkt daher jener Mythenkreis[1]), den Siegfried Wagner zum Hintergrund der Handlung in seinem „Schwarzschwanenreich" gewählt hat, ohne weiteres als Bestandteil des dort heimischen Volksglaubens, und der übernatürliche Einschlag des Werks wird um so willigere Aufnahme finden, als die Zeit der Handlung genügend weit zurückverlegt ist, um die unmittelbare Einwirkung zauberhafter Wesen und Vorgänge auf das tägliche Leben glaubhaft erscheinen zu lassen.

Der sagenhafte Hintergrund, vor dem Huldas und Liebholds Geschick sich erfüllt, entstammt dem Volksglauben vom Reiche der schwarzen Schwäne. Um Hulda, die als Waise unbekannter Herkunft im Städtchen lebt, raunt der Verdacht, sie habe im Schwarzschwanenreich geweilt und sei der Verführung des „schwarzen Reiters" erlegen. Ein einsamer düsterer Waldteich gilt als die Stätte jenes Reiches der wilden Buhlerei. Die schwarzen Schwäne, die ihn bevölkern, wandeln sich abends in schöne Jünglinge und entführen auf schwarzen Rossen aus den benachbarten Ortschaften Mädchen zu ihren schwelgerischen Festen, die sie, wieder zum Schwan gewandelt, in einem üppigen Schlosse auf dem Grunde des Teiches feiern. Die Frucht eines solchen Liebesbundes ist ein Wechselbalg mit gesprenkelter Haut und Krallen an den Fingern. Befreit sich die unglückliche Mutter gewaltsam von ihm, so wächst sein Ärmchen drohend aus dem Grabe hervor. So schildert Ursula im 1. Akt dem ungläubig lauschenden Oswald jene unheimliche Stätte und das Los der ihr Verfallenen, und von Ursula geht auch der Verdacht aus, daß Hulda zu diesen gehöre, „daß Hulda solch eine ist". Wohl ist sie, die sich hilfreich dienend im Orte nützlich macht, um ihrer Milde und Schönheit willen bei allen wohlgelitten; nur Ursula mißtraut ihr, und ihr Mißtrauen hat sich zu bestimmtem Verdacht gesteigert, seit Hulda jüngst auf Monate spurlos verschwunden gewesen und dann eines Morgens bleich und scheu zurückgekehrt war.

[1]) Vgl. Glasenapp-Stassen „Siegfried Wagner und seine Kunst", Neue Folge I, S. 3 ff. (Leipzig 1913).

Die eifersüchtige Liebe zu ihrem Bruder Liebhold ist es, die Ursula so hellsichtig macht. Denn dieser entbrennt, wie sie zu ihrem tiefsten Schmerz sehen muß, von Tag zu Tag mehr in Liebe zu Hulda. In ihrer Herzensangst um ihn offenbart sich Ursula Oswald, dem Freunde, mit dem sie selbst so gut wie versprochen ist. Er soll ihr helfen, den Bruder zu retten, ihn irgendwie von Hulda und aus der Stadt zu entfernen. Sie selbst aber hat, so schwere Strafe auch auf derlei Zauberwerk steht, das „schläferns-kundige" Aschenweibchen gedungen; es soll den Teufel, von dem Hulda besessen, beschwören und diese so als Hexe entlarven. Ursulas Anschläge mißlingen beide.

Oswald nämlich wird selbst, kaum daß er Hulda erblickt, von heftiger Leidenschaft zu ihr gepackt. Er verrät ohne viel Gewissensbeschwer Ursulas vertrauende Liebe und trachtet mit allen Sinnen nach Huldas Besitz. Um Liebhold aus ihrer Nähe zu entfernen, greift er, der bis dahin rechtschaffene Soldat, dem sein sinnliches Begehren aber die kühle Überlegung raubt, unbedenklich zu dem Mittel der Fälschung und setzt eigenmächtig Liebholds Namen in einen dienstlichen Befehl, der den Empfänger sogleich zum Feldherrn, zu Wallenstein, entbietet. Seine List ist umsonst. Ehe Liebhold die Stadt verläßt, dringen Huldas Hilferufe an sein Ohr. Er eilt hinzu und findet die Geliebte gefesselt am Boden liegen und das Aschenweibchen im Begriff, seine Beschwörung auszuüben. Empört verjagt er alle und befreit Hulda. So ist Ursula auch der Versuch, Hulda ihr Geheimnis zu entreißen, mißglückt. Hulda aber weiß nun, daß der Verdacht gegen sie unter der Oberfläche wühlt. Sie will ein Ende machen und flieht, dem Wasser zu, das ihre Schmach auslöschen soll. Liebhold holt sie ein, führt sie zurück, und es kommt nun zur entscheidenden Aussprache zwischen beiden.

Diese bringt auch dem Hörer Gewißheit darüber, daß auf Hulda jene Schuld, die Ursulas eifersüchtige Schwesterliebe erriet, in der Tat lastet. Und doch bleibt ihr des Hörers volle Teilnahme. Weiß er doch, seit dem Beginn der ersten Szene und noch bevor er Hulda gesehen, wie schwer das Bewußtsein dieser Schuld und mehr noch die Erkenntnis, daß sie den Feind ihrer Unschuld in der eignen Brust trägt, auf der Unglücklichen lastet. Denn er vernahm damals, als sich der Vorhang zum erstenmal hob, ihr seltsam ergreifendes, von

dunkler Schuld und wehmütigem Entsagen durchzittertes Lied, das aus dem Hause Huldas heraus zu ihm drang und das auch Liebhold auf die Stufen ihres Hauses bannte. Der Sang von der Blume, der nicht das Licht, nicht der Sonne Auge lachen darf, der nur der Schatten und das Grab taugen, da „böses Kraut seinen giftigen Saft in sie gespritzt", ließ ihn, der in bangem Sehnen vor dem Hause der heimlich Geliebten kauerte, und mit ihm auch uns einen tiefen Blick in ein gequältes, reuiges Menschenherz tun, das unseres Mitgefühls wert ist und dessen um so sicherer sein darf, als sein einziges Hoffen nur noch auf das Erbarmen des Himmels gerichtet ist. Und darf sie nun, da Liebhold werbend vor ihr steht, noch an diesem Erbarmen des Höchsten zweifeln? Einst sandte ihr, als sie in brünstigem Gebete Gott um Erlösung aus ihrer Qual durch den Tod anflehte, der Himmel ein Traumbild mit der tröstlichen Verheißung: die reine Minne eines Jünglings, der sie schuldlos wähnt, weiß er gleich von ihrer Schuld, würde sie von eben dieser Schuld befreien. Sie sieht, mit welcher Zartheit und Reinheit Liebhold um ihre Liebe wirbt, und auch jetzt noch, wo er sie eben erst aus den schimpflichen Banden einer der Hexerei Verdächtigen befreit und die Befreite dann, wider ihren Willen, dem Leben zurückgegeben hat, wirbt er in unbeirrter Treue um ihre Hand. Sie sucht ihn mit dem Geständnis zu verscheuchen, sie sei seiner nicht wert, sie sei schlecht. Umsonst, er weiß, daß sie es nicht ist; ihr Lied mit seinem echten Schmerz eines leidenden Menschenherzens hat es ihm angetan, und mit feurigen Worten dringt er in sie, die Seine zu werden. In schwerem inneren Kampfe sucht Hulda Klarheit zu gewinnen, ob sie ihrer Sehnsucht nach Reinheit und Glück nachgeben und ob sie Liebholds Liebe die Kraft zutrauen darf, sie, wenn er einst alles weiß, trotz allem für schuldlos zu halten. Sie ringt sich zum Entschluß des Verzichtes hindurch: „Nein, lass' ab! Liebe mich nicht! Bleibe glücklich! Laß den Frost deinen Lenz nicht zerstören!" Mit diesen Worten wendet sie sich dem Hause zu. Da gleitet des schwarzen Reiters schattenhafte Gestalt, deren Umrisse eine Wolke am brandgeröteten Himmel annimmt, ihr warnend und schreckend durch den Sinn, und es stockt ihr Fuß. Liebhold umschlingt sie. Schutzsuchend sinkt sie machtlos an seine Brust und duldet seinen Kuß. So wird sie sein Eigen.

Ein kurzes Eheglück nur ist dem Paare beschieden. Der Beginn des 2. Aktes zeigt es uns in seiner ganzen herrlichen Fülle in einem traumhaft schönen Bild. Dann aber regen sich feindliche Kräfte, es zu stören, nämlich die noch immer glühende Leidenschaft Oswalds und das noch immer wache Mißtrauen Ursulas. Beide, Oswald und Ursula, haben inzwischen ihre einstigen gewaltsamen Versuche, Hulda und Liebhold zu trennen, um der strafbaren Mittel willen, die sie dabei anwandten, durch Richterspruch im Gefängnis büßen müssen. Nun versucht Oswald mit List und unedler Drohung, Hulda einzuschüchtern und sie so seinem Willen gefügig zu machen. Mit der Hacke eines Totengräbers auf der Schulter tritt er vor sie hin, als sei er auf dem Wege, um nach Kinderknöchlein, eben nach denen des Wechselbalgs, zu suchen. Hulda bewahrt gleichwohl ihre Fassung; mit der Oswalds aber ist es vorbei. Seiner Leidenschaft Flammen schlagen über ihm zusammen; er kann und will ihr nicht länger drohen, er dürstet nach ihrer Liebe. Er umschlingt sie mit heißem Begehren, und Hulda vermag sich seiner nicht zu erwehren. Da gewahrt sie, wie Ursula sie belauscht, und Oswald muß von ihr ablassen. Nicht ohne Hohn sieht Hulda das traurige einstige Liebespaar so vor sich. Doch sie wehrt ihrem berechtigten Spott und müht sich, da sie Ursulas tiefen Gram gewahrt, diese zu versöhnen. An deren unauslöschlichem Haß aber prallen alle ihre Bemühungen ab. Auch Liebholds brüderlicher Zärtlichkeit und Frohnatur gelingt es in der folgenden Szene nicht, seine Schwester versöhnlicher zu stimmen, und als er trotzdem Hulda herzurufen will, hat diese im dämmernden Abend — das Haus verlassen. Die Auftritte mit Oswald und Ursula hatten ihr bewiesen, daß auch ihre Ehe mit Liebhold sie vor deren Verfolgungen nicht zu schützen und den Verdacht gegen sie nicht zum Schweigen zu bringen vermocht hat. Nun treibt es sie an die Stätte, wo der einzige Zeuge ihrer geheimen Schuld, die Leiche ihres unseligen Kindes, verborgen ruht. Gewissensnot jagt sie dorthin, zugleich aber auch die Hoffnung, daß ihre bittere Reue Gott versöhnt und dem kleinen schuldlosen Wesen die ewige Ruhe verschafft habe. Eine grausame Enttäuschung wartet ihrer. Kniend tastet sie sich durch den mondblassen Wald hin zu dem kleinen Grab und stößt zu ihrem grauenvollen Entsetzen auf den Kinderarm, der aus der Erde hervorragt und drohend den Finger hebt. Da wendet

sie sich mit leidenschaftlicher Anklage gegen den unerbittlichen Gott, der ihrer Reue nicht achtet und der doch den unseligen Drang zur höllischen Lust selbst ihr einst eingepflanzt, den Drang, den sie nun, seit sie in Liebholds reiner Liebe die eigne Reinheit wiedergewonnen aus eigner Kraft — so wähnt sie — erstickte. Wohl regt sich gegenüber der Frucht ihres Leibes auch ihr Muttergefühl, aber sie ringt es mit der Erwägung nieder, daß sie keinen schlimmen Mord an dem Kinde verübte, daß sie vielmehr mit ihm zugleich auch den bösen Feind in der eignen Brust erwürgen wollte und mußte. Doch der mahnende Arm trotzt ihrem Gebot, er verschwindet nicht! So finden Ursula, die der Haß auf die rechte Fährte geleitet hat, und Liebhold, den die Schwester vermochte, ihr zu folgen und mit ihr Hulda zu suchen, die Unglückliche. Sie belauschen sie, vernehmen ihren wilden Schrei: „Verfluchter Arm! In Satans Namen! Verschwinde!“ und sehen sie verzweifelt zusammenbrechen. Da weicht Liebhold entsetzt zurück, und Ursula reißt ihn mit ängstlicher Hast an sich. Mit dieser grausigen Szene schließt der 2. Akt.

Ursulas Hartnäckigkeit hat ihr Ziel erreicht. An Huldas Schuld ist nicht mehr zu zweifeln, und auf ihr Zeugnis hin verurteilen die Richter, obwohl Hulda kein Geständnis ablegt, sondern auf alle Fragen schweigt, diese zum Scheiterhaufen. Der Beginn des 3. Aktes findet Hulda im Kerker. Des Kämpfens müde, sieht sie dem Tode wie einem längst erhofften, willkommenen Freund entgegen. Nur ein Sehnen lebt noch in ihr, das nach Ruhe, nach Ruhe vor dem Dämon in der eignen Brust, vor dem feigen Bangen, das sie einst dem Versucher willenlos auslieferte. In der Einsamkeit des Kerkers aber wähnt sie sich ihm gegenüber schutzlos, sie fürchtet sich vor sich selber und ruft angstvoll nach ihres Liebhold starkem Arm und Schutz. Denn sie fühlt, wie die Lockungen von einst sie wieder umschmeicheln. Vor ihren erregten Sinnen schwinden die Kerkerwände, in zauberischem Licht erscheint das Reich der schwarzen Schwäne, und vor ihr steht wieder, als schöner Jüngling, der Versucher, der ihr Rettung und Wonne verheißt. Doch heute gibt ihr der Gedanke an Liebholds reine Liebe die Kraft, den Versucher zurückzustoßen. Wie sie einst der begangenen Sünde Frucht, den Wechselbalg, erwürgte, so erstickt sie nun, in Liebholds Liebe erstarkt, den „grauslichen Drang“ ihres Innern schon im Entstehen.

Die Erscheinung verschwindet. Und doch, gleichwie es ihr nicht gelang, mit der Ermordung des Wechselbalgs auch dessen rächenden Arm zur ewigen Ruhe zu bringen, so gibt sie sich einer neuen Täuschung hin, wenn sie meint, mit dem strahlenden Bild ihres reinen Eheglücks das Gespenst der dämonischen Versuchung für immer zu beschwören. Dazu kann sie eines Mächtigeren nicht entraten, und es hat tiefe sinnbildliche Bedeutung, wenn ihr der eintretende Kerkerwärter, diese mit wenigen Strichen so meisterhaft umrissene derbe Gestalt aus dem Volke, in der natürlichen Einfalt seines Herzens nun das Kruzifix darreicht. Sie betrachtet es lange. Dieser da starb willig für fremde Sünde, das Herz voll heiliger Liebe, und sie — sieht dem Tod ins Auge um eigner Schuld willen und doch hadernd mit ihrem Gott und voll hoffärtigen Vertrauens auf menschlicher Liebe Macht. Unter Tränen küßt sie des Erlösers Füße und bricht dann schreiend zusammen, als die Wachen in der Tür erscheinen, sie zum letzten Gange zu holen.

So hatte also Liebholds heißes Bemühen es doch nicht vermocht, vor diesem Ende sie zu bewahren. Seine Liebe und Treue gehören ihr freilich wie einst, und er bestürmt die Schwester noch auf dem Richtplatz, wo sie angesichts des Scheiterhaufens den traurigen Zug erwarten, sein geliebtes Weib zu erretten und ihr Zeugnis, auf das allein das Todesurteil sich stützt, zu widerrufen. Und da sich Ursula dessen weigert und ihn auf den Zwang ihres Gewissens und auf Gottes Strafe für Meineid hinweist, preist er ihr feurig einzig den Gott der Liebe und des Mitleids und fügt drohend hinzu, daß Huldas Tod auch der seine sei. Doch die Vertreterin des unbeugsam starren Rechtsbegriffs, die Ursula von je gewesen, bleibt sich auch in dieser grausamen Probe treu: „Fast dünkts mich besser, und bricht darob mein Herz, du selber fändst den Tod!" Das ist ihrer Weisheit letzter Schluß, und nichts hält nun Liebhold an ihrer Seite zurück. Er stürzt auf Hulda zu, die in schimpflichem Zug unter den Schmähungen der Weiber herbeigeführt wird, und kündet laut vor aller Welt, sie sei unschuldig. Doch Hulda bekennt sich selbst offen und frei schuldig: „Glaubst du, daß ich es nicht sei, so bin ich frei von Fehl!" So fügt sie ihrem Bekenntnis hinzu und, als er verwirrt den Sinn nicht faßt, wiederholt sie die bedeutungsvollen Worte noch einmal. Sprachlos und in Staunen verharrt Liebhold; ihrem fragenden Blick weicht er bestürzt aus. Da wendet sich

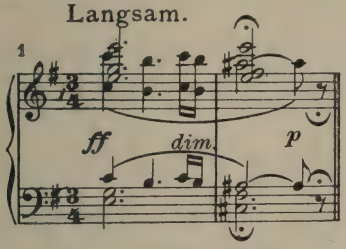
Hulda traurig und gefaßt dem Scheiterhaufen zu und läßt sich am Brandpfahl festbinden. Liebholds Vertrauen zu ihr hat sich im entscheidenden Augenblick als zu schwach erwiesen, seine treue Liebe allein aber vermag sie nicht zu entsühnen. Nun glaubt der Versucher die rechte Stunde gekommen, sich seines einstigen Opfers für immer zu bemächtigen. In den Flammen des Scheiterhaufens erscheint er ihr zur Seite und verheißt ihr Schutz in seinem Reich und Liebe statt Todesqual. Im Augenblick höchster Liebes- und Seelennot und verlassen von allen, auch vom liebsten Menschen, findet aber Hulda den Weg zur ewig befreienden Erkenntnis, den Weg, den ihr des Kerkerwärters Kruzifix gewiesen hatte. Vor ihren Worten: „Christus! Heiland! Rette mich!" verweht die dämonische Erscheinung in den hoch auflodernden Flammen des Scheiterhaufens. Aber auch von Liebholds Augen fällt jetzt der Schleier. Nun faßt er den Sinn der dunklen letzten Worte, die Hulda an ihn richtete, und mit dem Rufe: „Wer so des Heilands Namen ruft, ist frei von Schuld! Hulda! Ich glaub' an dich!" stürzt er zum Scheiterhaufen, um sie zu retten. Doch die Flammen verschlingen beide, und als sie ihr läuterndes Werk verrichtet und die Glut verschwindet, glauben die Umstehenden ein Wunder zu sehen: Auf dem zusammengebrochenen Scheiterhaufen liegen Hulda und Liebhold, unversehrt vom Feuer, umschlungen, tot. Die Scheite verwandeln sich in Lilien und umrahmen als Sinnbilder der Reinheit die Liebenden im Tode, wie einst in den Tagen ihres höchsten irdischen Glücks (2. Akt, 1. Szene) das Blumenrankenzelt die Lebenden geborgen hatte. Der Brandpfahl aber gestaltet sich zum Kreuz, dem Ausdruck der Glaubensstärke. Betend kniet das Volk nieder.

In diesem ergreifenden Bild erfüllt sich das tragische Geschick der Heldin des Werks. Eine solche ist sie in der Tat, denn ihr Ringen gegen die dämonische Versuchung, nachdem sie ihr zuerst erlegen, ist heldenhaft, und ebenso ist es ihr endlicher, im Glauben an den Heiland errungener Sieg über sich selbst. Doch kann all ihre bittere Reue die Schuld nicht tilgen, und nicht aus eigner Kraft vermag sie das durch eben diese Schuld gestörte Gleichgewicht ihres Innern wieder zu erlangen. Dazu bedarf sie der alles verstehenden und alles verzeihenden Liebe des geliebten Mannes und seines in Not und Tod sich bewährenden Glaubens an sie. Der Schoß aber, in dem ihr Streben

nach Entsühnung und das Vertrauen seines liebenden Herzens sich begegnen und von dem aus sie in der Vereinigung läuternd und erlösend wirksam werden, ist der Name des Heilands und seine weltumspannende Liebe.

## Die Musik

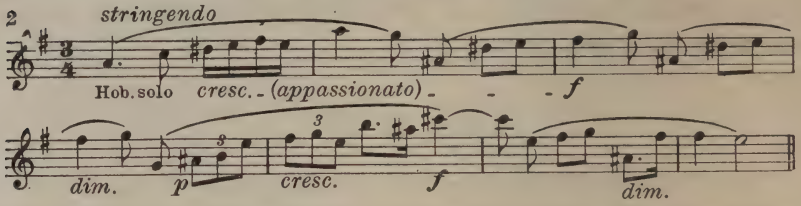
Ein Weheruf (1) der gesamten Streichinstrumente im Unisono eröffnet, über den gehaltenen Akkorden aller Bläser *ff* einsetzend und *p* verklingend, die Orchestereinleitung.




In die Melodik dieses schmerzlichen Aufschreies kleidet die Heldin unserer Handlung, Hulda, in der Kerkerszene des dritten Akts ihren klagenden Ruf: „Weh mir, ach, weh mir!" (Kl.-A. S. 143.) Ihn stellt der Musiker mit höchstem Recht an die Spitze der Einleitung gerade zu diesem Werk, in dessen Handlung schmerzliche Empfindungen fast Szene für Szene aus der Tiefe des Menschenherzens erschütternd an die Oberfläche des dramatischen Geschehens treten. Leise wiederholen nach einer Generalpause die ersten Geigen und die Kniegeigen vereint das in seiner Kürze so eindrucksvolle Motiv[1]). Dann läßt

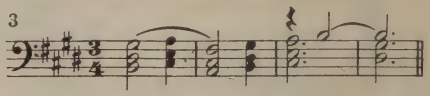
[1]) Es ruft die Erinnerung an einen andern Weheruf wach, den wir in „Wanadietrich" in jener Szene vernahmen, wo zu Wanadietrichs Ohr die Klage der von ihm zertretenen Blume drang (vgl. dort Notenbeispiel 83). Seine schmerzlich wimmernde Chromatik ist aber unserm Ohr schon vertraut, seit wir im „Kobold" (vgl. dort Notenbeispiel 3b) Seelchens herzzerreißendes Klagen hörten. Diese musikalischen Ausdrucksparallelen weisen auf innere Zusammenhänge hin. Wenn in „Wanadietrich" das, gleich dem Menschen, aus der Hand eines gütigen Schöpfers hervorgegangene hilflos zarte Blumenwesen vom Dichter Seele und, im Augenblick der Vernichtung, auch Sprache zugeteilt erhält, um sein unabwendbares Schicksal wenigstens zu bejammern, so verlieh

ein ausdrucksgesättigter Gesang (2) der Hoboe die Seele der Heldin in heißem Aufbegehren unmittelbar zu uns sprechen.

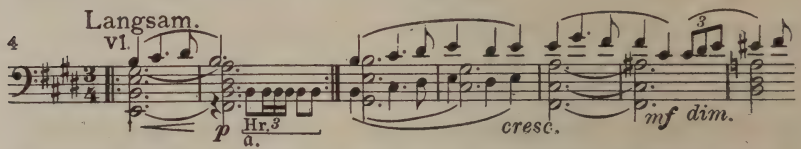



So stellt dieser erste Abschnitt der Einleitung die beiden Grundzüge in Huldas Wesen, Schmerz (1) und leidenschaftliche Abwehr (2), musikalisch sicher vor uns hin.

Aber auch über Hulda wacht eine gütige Macht, und milde Klänge (3) der Hörner leiten zum zweiten Abschnitt über.




Sie weisen auf den Weg zum Heile und führen das trostvoll schöne Thema der göttlichen Gnade (4) ein.

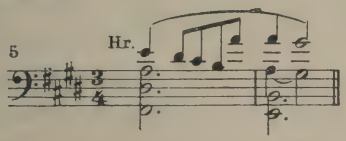



Freilich mahnt in den Hörnern (bei a) der Schicksalsrhythmus daran, daß dieser Weg schmal und nicht bar der Anfechtung ist, aber wenn

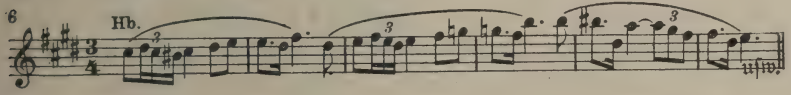
---

des gleichen Dichters mitleidendes Herz der Seele des im frühen Kindesalter ermordeten Menschenwesens nicht nur ein zweites Leben, sondern auch den Drang nach Erlösung und eine Stimme, die seine erschütternde Klage zum Herzen der Schwester dringen läßt, um durch ihre Hilfe sein grausames Los ruhelosen koboldhaften Irrens zu wenden. Hulda aber lebt, wenn auch leid- und schuldbeladen, im Vollgefühl jugendlicher Kraft. So wesensverwandt mit dem jener Hilflosen der Schmerz dieser in natürlicher Schönheit einer dunklen Herkunft entsprossenen Menschenblume auch ist, sie erschöpft sich nicht gleich jenen in ohnmächtigem Jammer oder Erlösung heischenden Klagen. Ihre leidenschaftliche Natur wehrt sich dagegen, tatenlos zu dulden. So folgt denn schon in der Orchestereinleitung ihrem Weheruf unmittelbar der Ausdruck leidenschaftlichen Aufbegehrens (Thema 2).

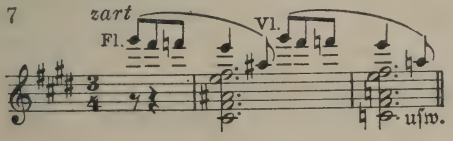
in der Wiederholung die Holzbläser das Gnadenthema (4) aufnehmen, so schlingen die Hörner schon zuversichtlich ein rührend bittendes Motiv (5) darein, in dessen Melos Hulda später (Kl.-A. S. 141) ihre Sehnsucht nach dem „letzten Glück", nach „Ruhe und Herzens seligem Frieden" ergießt.



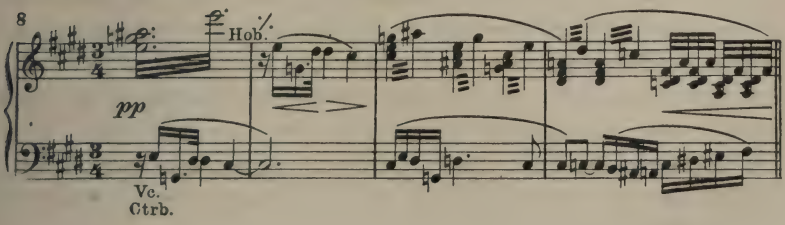

Eine aufwärts drängende Weise (6) der Hoboe spinnt den melodischen Faden weiter.

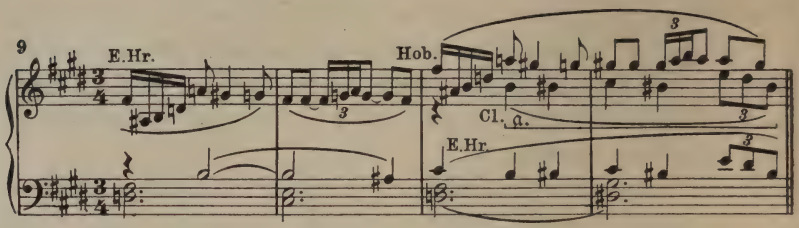



Langsam sinkende Sekunden in der Flöte, dann in den Geigen, verstärken die aufkommende bängliche Stimmung. Sie klingen auch noch (Fl. und Hb.) in die ersten Takte der Gnadenweise (4) hinein, die sich in den Geigen zart noch einmal vernehmen läßt, während die Klarinette das Motiv des Glückverlangens (5) übernimmt. Immer lichter und zarter wird die Zwiesprache zwischen Flöte und Geigen:

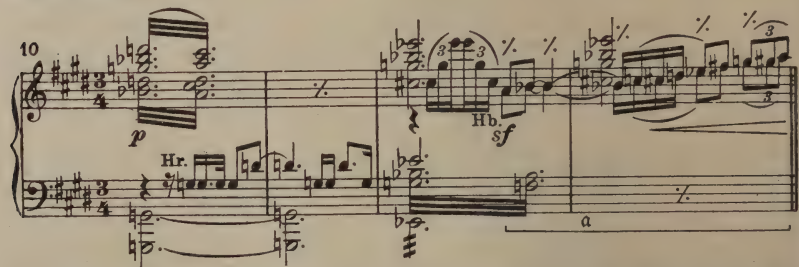



Und schon will dieser zweite Abschnitt des Vorspiels in seliger, schimmernder Höhe *pp* verklingen, da gehen die Geigen in ein schwirrendes Tremolo über, und es meldet sich in der Tiefe ein drohendes Motiv.



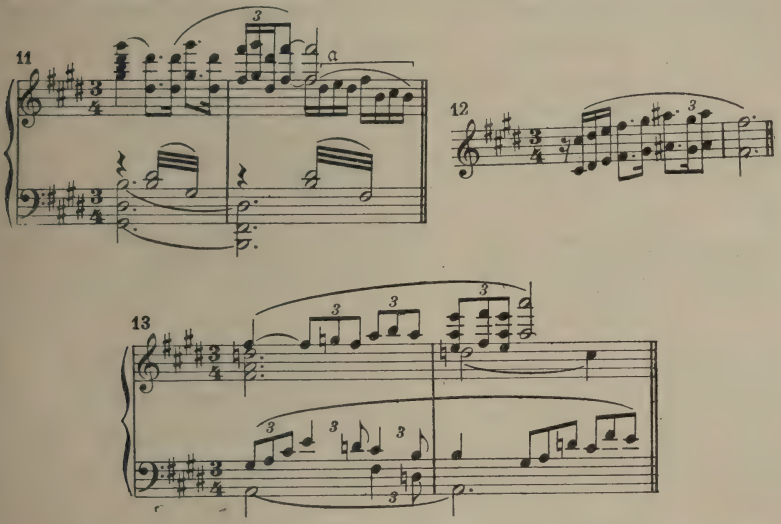



Es ist der Verführer (8), jener dämonisch schöne Jüngling, der Hulda als schwarzer Reiter in das Reich der schwarzen Schwäne entführte und dem dort ihre unbeschützte Unschuld erliegen sollte. Ihm antwortet in Huldas Brust bange Scheu und jener „grausliche Drang“ (9), das ihrer Natur innewohnende sinnliche Begehren, das des Versuchers dämonischer Schönheit gegenüber ihr alle Kraft zum Widerstande nimmt. Beide Motive (8 und 9) wiederholen sich in gleicher Folge und rascher Steigerung, zu deren Entwickelung die in die Triole auslaufende Mittelstimme (9 bei a) wesentlich beiträgt. Kaum ist die Steigerung zum Forte gediehen, da setzt unter schwirrenden Trillern der Flöte und Klarinetten in plötzlichem piano in den Hörnern ein neues Motiv ein.

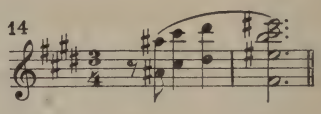



Es klingt wie gespenstischer Hornruf (10), der das Nahen jenes Unheimlichen ankündigt. „Des Abends nahen sie als Reiter und holen sich die Maid zur Lust.“ Der Hornruf wird von einem sinnbetörenden Arpeggienrauschen der zweiten Geigen über dunklen Trillern der geteilten Bratschen aufgenommen. „Schwarzer Flügel Rauschen“ wird laut vor unserm Ohr, wie vor dem des betörten Mädchens, das dem zum Schwan gewandelten Versucher ins Schwanenreich folgte. Der wie willenlos stockend aufwärts gleitende Hoboegang (bei a) wird freilich von dem Wehruf (1) der Betörten abgeschnitten. Aber der

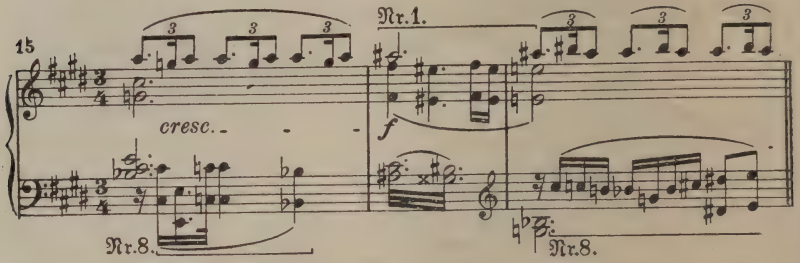
unselige Lockruf (10) erklingt sinnverwirrend von neuem, und zu ihm gesellt sich, in zahlreichen Nachahmungen immer drängender sich wiederholend, das Motiv des Versuchers (8). Gleichzeitig breitet sich im Orchester die durch 10a eingeführte schwüle Chromatik mehr und mehr aus und führt schließlich zum Eintritt einer neuen Themengruppe und damit eines neuen, des vierten, Abschnitts des Vorspiels.



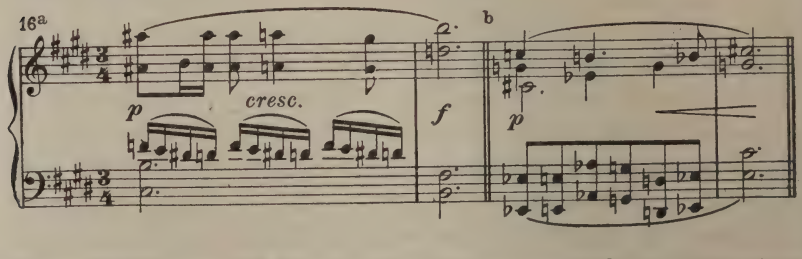

Das Reich der schwarzen Schwäne (11—13) umfängt uns. Diese wohllautenden melodischen Bildungen mit ihrer wonnig sich wiegenden Rhythmik sind treffende musikalische Verkörperungen für die zauberischen Bewegungen der gleitend fliegenden und schwimmenden Schwäne, für die kosende Biegsamkeit des Schwanenleibes und für die verführerische Abgeschiedenheit des einsamen Waldteichs. Die geschmeidige und durchsichtige Instrumentation, die die führenden Stimmen sich von dem Untergrunde wogender Streichtriller, gebrochener Harfenakkorde und Geigenarpeggien klar abheben läßt, trägt das Ihrige zu der berückenden Gesamtwirkung dieses Abschnitts bei. Diese Themen liefern zunächst auch den Stoff zu der sich anschließenden Durchführung. Hinzu tritt bald in kontrapunktischer Verknüpfung das Verführermotiv (8), ferner ein neues Motiv voll drängend werbenden Ausdrucks (14).




Mit ihm umwirbt der Versucher Hulda noch am Brandpfahl (Kl.-A. S. 169). Huldas Wehruf (1) gellt in den Holzbläsern auf, mitten eingezwängt zwischen die Teile des Versuchermotivs (8), die hier unter schleifenden Holzbläsertriolen erscheinen:




Von nun an treten die Motive des Schwarzschwanenreichs zurück. Nur das des Versuchers (8) beherrscht weiter das Feld, und im Kampfe mit ihm vernehmen wir eine Reihe von Motivbildungen, die Huldas Seelennot und ihr verzweifeltes Ringen schildern. Außer den uns schon vertrauten Motiven 1 und 9 erscheint ein neues (16), das Motiv der reuigen Klage.



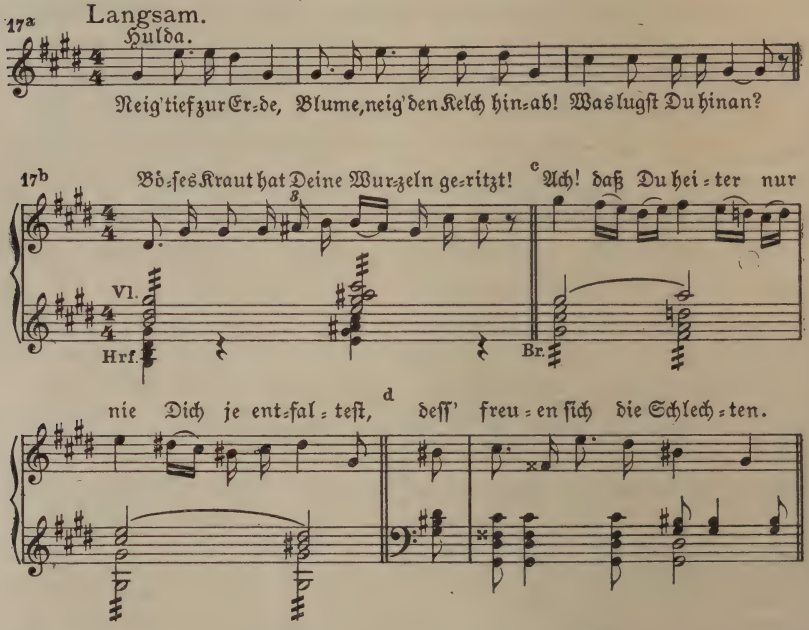

Seine Oberstimme tritt in den beiden Formen a und b auf. Es liefert nun die Keime zu einer gewaltig sich aufbauenden Steigerung, deren Beginn zunächst durch das Versuchermotiv (8) gehemmt wird, das sich dreimal dem Motiv 16b entgegenwirft und es ins piano zurückzwingt. Dann aber rückt dieses letztere Motiv weiterhin mit jedem neuen Einsatz eine Halbstufe höher und unaufgehalten dem Forte ent-

gegen, worauf der Wehruf (1) im Unisono der Hörner und Streicher die Fortführung der Steigerung, wiederum in stetig sich erhöhenden Einsätzen, übernimmt. Ihm antwortet mit unbeugsamer Gewalt das Versuchermotiv (8), und beide Motive allein führen den Kampf zwischen herrischem Begehren und jungfräulicher Seelennot bis auf den Höhepunkt der musikalischen Steigerung, auf dem das Motiv Huldas (9) gellend (Holzbläser und Trompeten) hinzutritt, um fortan an Stelle des von nun an verstummenden Weherufs (1) das Widerspiel zum Versuchermotiv (8) zu übernehmen. Nur wenige Takte wogt über dumpfem Paukenwirbel das Fortissimo beider sich ineinander klammernder Motive, dann löst sich die Spannung in einem leidenschaftlichen, straff rhythmisierten Abstieg der Geigen, und Huldas Motiv des scheuen Begehrens (9) verklingt mit einem letzten, aufzuckenden schmerzlichen Druck. Der Taumel und die Not jener unseligen Stunde sind noch einmal vor dem gemarterten Bewußtsein der Unglücklichen vorübergezogen.

Nun lassen sich — und hier beginnt der Schlußabschnitt des Vorspiels — die mild beruhigenden Klänge des Motivs 3 (Posaunen und Tuben) wieder vernehmen, und das weihevolle Thema der göttlichen Gnade (4) breitet seine weitatmige melodische Linie wieder wie im zweiten Abschnitt in ihrer ganzen Schönheit aus und träufelt Balsam in die nach ihr verlangende (5) wunde Brust. Die Erinnerung an überstandene Seelenqual zittert in einer aus Nr. 9 abgeleiteten, aber ins Mild-Ergebene beruhigten Wendung (Kl.-A. S. 9, letzte Zeile, Takt 2 und 4) nach. Aber der trostvolle Gesang des Themas 4 enthebt allem Irdischen, und die Geigen fügen ihm wieder jene zarte, Trost und Wehmut zugleich atmende Gesangsstelle an (7) wie zuvor. Hier aber schwebt sie, über den gehaltenen Akkorden der Holzbläser und Hörner, in einer Reihe von Nachahmungen in ausdrucksvollem Wechsel zwischen Geigen und Flöte himmelwärts und verklingt in drei verhallenden Akkorden der Haupttonart (E dur). Wird Hulda des himmlischen Trostes teilhaftig werden, wird sie jener verstehenden und verzeihenden menschlichen Liebe begegnen, die an die Unschuld einer Schuldigen zu glauben vermag? Mit diesen Fragen entläßt den erschütterten Hörer das Vorspiel, das ihm einen tiefen Einblick in das Fühlen und Empfinden Huldas gewährte.

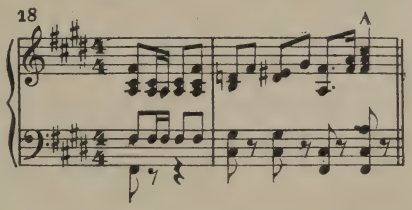
## Erster Akt

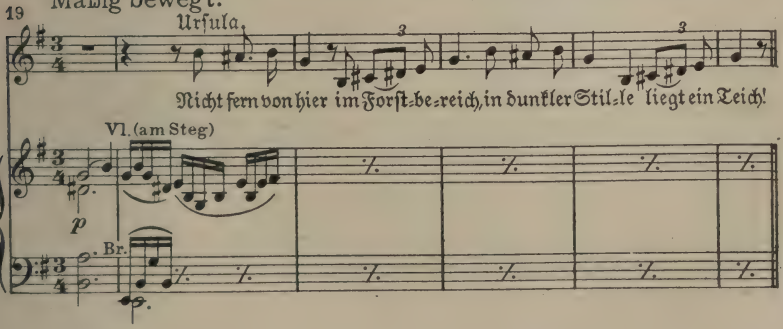
Während die Flöten in dreifacher Oktave das gis des Schlußakkordes allein fortspinnen, öffnet sich der Vorhang. Die Szene zeigt Hof und Garten vor Huldas Haus, im Hintergrund efeuumrankte Stadtmauern und freien Blick in ein weites Tal. Aus Huldas Hause heraus dringt ein schwermütiges Lied (17).

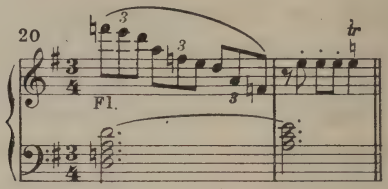



Unter der liegenden Stimme der gedämpften Geigen auf gis[2] und [3] und zu rhythmisch-gleichmäßig begleitenden Harfenakkorden entwickelt sich zunächst der Teil a des Liedes. Hulda ist es, die unter dem Bilde einer Blume ihr eignes Schicksal beklagt. So klingt hier jene Beziehung auch gedanklich an, die sich in der musikalischen Verwandtschaft des Motivs 1 mit dem Wehruf der zertretenen Blume in „Banadietrich" (83) gefühlsmäßig aussprach. Liebhold lauscht, auf den Stufen zu Huldas Haus halb ausgestreckt, wie traumverloren dem Gesange. Er bemerkt nicht, daß seine Schwester Ursula ihn bekümmert beobachtet und Oswald herbeiwinkt. Ihre leisen Bemerkungen begleiten

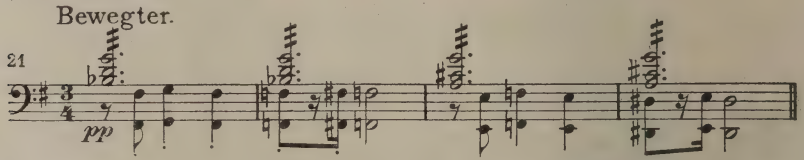
Huldas Gesang, der in voller Deutlichkeit vernehmbar bleibt und dessen melodische Linie sich rhythmisch belebt (17b), wenn sie der feindlichen Macht gedenkt, die der Blume Dasein vergiftete. Besonders ergreifend aber strömt seine Melodie im Abschnitt 17c; dann lenkt sie über 17d wieder in die Anfangsweise 17a ein. Die Teile 17b und c schließen sich noch einmal, eine Terz höher und mit gesteigertem Ausdruck, an und enthalten nun Huldas Bitte um des Himmels Schutz für die arme Blume, die mit zur Erde geneigtem Kelch freude- und glücklos ihrem Ende entgegenharrt. Hat doch ein jedes Geschöpf ein Recht (17d) auf Gottes mildes Erbarmen! Choralartige Klänge untermalen ihre Schlußworte. Liebhold, der sich beobachtet fühlte, hat sich während der Schlußstrophe scheu entfernt, und Ursula gibt nun frei ihrer bangen Sorge um den Bruder Ausdruck, den geheime Bande an Hulda zu fesseln scheinen. Während im Orchester Huldas Lied (17a) noch einmal anklingt, spricht Ursula zu Oswald von den dunklen Gerüchten, die Hulda umschwirren. Oswalds lachendem Spott wehrt sie. Seine soldatische Art — sein im Marschrhythmus gehaltenes Motiv (18) erscheint im Orchester — ist von vornherein geneigt, über solchen Aberglauben zu spotten, Ursula aber glaubt an geheime Mächte, an gute und böse Geister. Das Orchester gibt ihr recht, indem es das Motiv Seelchens, des Kobolds (vgl. „Kobold "Nr. 6), wiederholt erklingen läßt. Da erzählt Ursula, was man im Volk vom Schwarzschwanenreich weiß. Balladenhaft (19) hebt ihre Schilderung an.



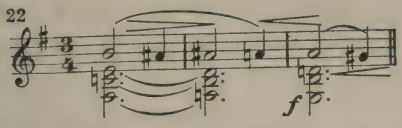



Dann hilft ihr Motiv 13 den einsamen Waldteich schildern, und seine weltabgeschiedene Stille malt sich einfach und schön im Orchester (20). Nur schwarze Schwäne schweben über ihm (11) und senken sich auf seine schweigende Flut hernieder. Anders als seine weißen Brüder gilt der „zaubrisch seine Glieder regende" (11a) schwarze Schwan für ein verzaubertes Geschöpf. Schöne Jünglinge sind es, die sich abends als Reiter Mädchen zu nächtlicher Lust herbeiholen (11, 12, 13) und sie, zum Schwan gewandelt, in jenen Teich entführen, von dessen Grunde nächtliches Stöhnen liebestrunkener Chöre (14) heraufklingt. Des verruchten Liebesbundes Frucht aber ist der Wechselbalg. Hier zucken Kobold-Klänge („Kobold" Nr. 3) in den Geigen und der Flöte auf und wecken in uns die Erinnerung an das Schicksal unglücklicher Kinder, die die Schuld der Eltern noch nach dem Tode zu büßen haben. Auch der Wechselbalg findet, wie Seelchen („Kobold" Nr. 2) sein Ende zumeist von der Hand der eignen Mutter, die sich seiner so für immer zu entledigen hofft. Umsonst, das Ärmchen der verscharrten kleinen Leiche wächst drohend zum Grabe heraus. So Ursulas schauriger Bericht; aber das Orchester nimmt spöttisch ihre Schlußwendung auf (Kl.-A. S. 22), und Oswald unterbricht sie wieder mit dem ungläubigen Spott des Soldaten (18). Doch Ursula läßt sich nicht beirren und äußert geradeheraus ihren Verdacht (21), daß Hulda „solch eine" ist.



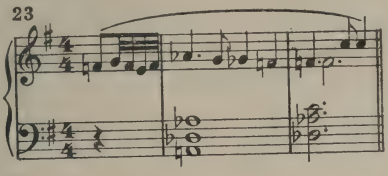

Da warnt Oswald sie vor den schlimmen Folgen solcher Anschuldigung. Eine schmerzlich klingende Wendung (22) besagt, wie nahe es ihm gehen würde, widerführe Ursula Übles.

22

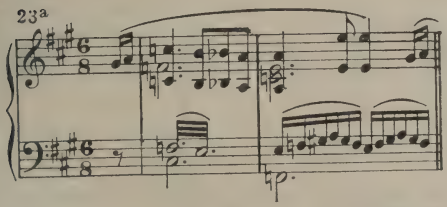


Nun raunt ihm Ursula (21) zu, wie Hulda jüngst in rätselhafter Weise verschwunden gewesen sei und dann eines Morgens bleich und scheu sich wieder eingefunden habe. Oswalds teilnehmende Frage (22) nach Huldas Eltern beantwortet sie mit kärglicher Auskunft: man weiß nur, daß jene als Waise aus der Fremde in den Ort kam. „Man hat sie gern, sie scheint so mild." Nur wenige mißtrauen ihr, und diese wollen heute mit Hilfe des Aschenweibchens der Sache auf den Grund kommen. Die Hoboe deutet leise mit dem Weheruf (1) an, wie nun neues Leid für Hulda heranzieht. Des teufelvertreibenden Aschenweibchens Motiv (23) aber, das in seinem Mittelteil eine Parallele zum Motiv 45 des „Kobold" aufweist, tritt mit ähnlicher Beharrlichkeit, wie dieses dort auf, wenn Ursula mit zäher Entschlossenheit Oswald verkündet: „Verrät sich Hulda, bricht sie's Schweigen, dann wird als Hexe sie verklagt!"

23

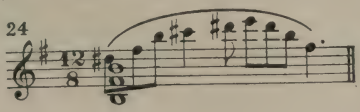


23a

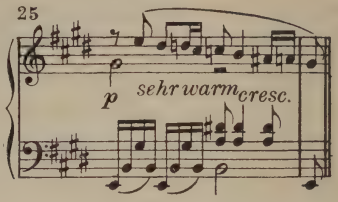


Doch damit nicht genug! Sie will auch Liebhold, den Bruder, aus Huldas Fesseln lösen. Liebhold liebt Hulda, und sein schwärmerisches Liebesmotiv (24) bestätigt im Orchester, daß Ursula recht vermutet.

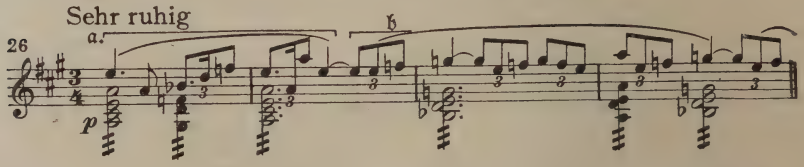
24



Sie aber wähnt ihn besessen, sah sie ihn doch eben erst wie verzaubert Huldas Lied lauschen, dessen Weise nun in der schwermütig dunklen Klangfarbe der Kniegeigen im Orchester erscheint (17). Oswald, so bittet sie, soll ihr helfen, Liebhold von Hulda zu trennen. Ihre ganze Sorge um den geliebten Bruder bricht warm in dem zarten Motiv der Geschwisterliebe (25) hervor.

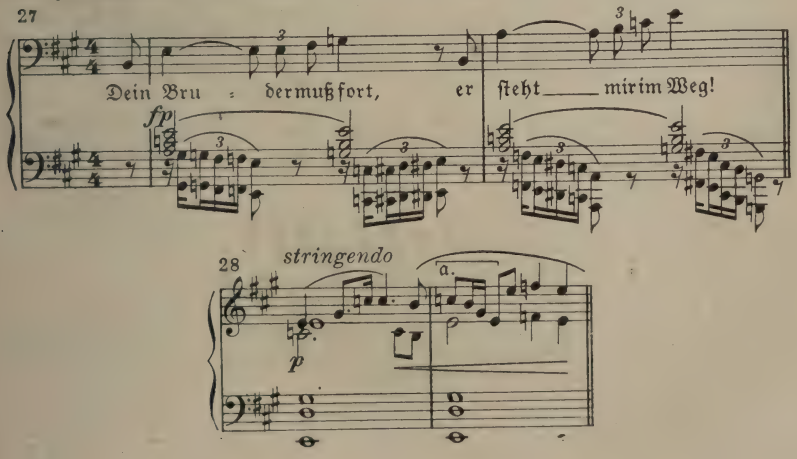


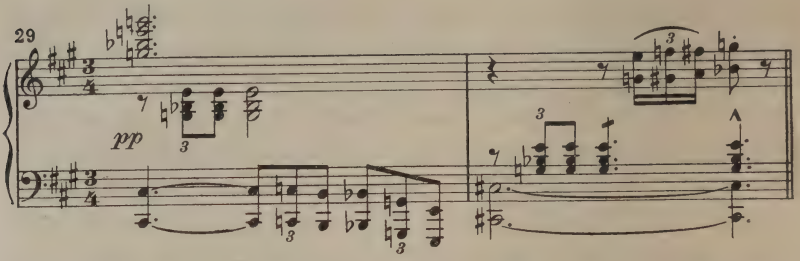

Sie beschwört den Freund bei seiner Liebe zu ihr selbst, ihr den Bruder zu retten, und verläßt ihn dann, seiner Bereitwilligkeit nicht sicher, traurig und zögernd. Wohl nimmt Oswald Anteil an ihrem Kummer, wenn er auch ihre Meinung über Hulda und ihre Sorge um Liebhold nicht ohne weiteres zu teilen vermag. Aber er ist ihr gut und will eben den Gedanken ausspinnen, ob es nicht an der Zeit sei, statt des kriegerischen Handwerks (18) ein friedliches eignes Heim an Ursulas Seite zu gründen. Da tritt Hulda aus dem Hause, um Wasser zu holen. Oswald gewahrt mit Staunen ihre eigenartige Schönheit. Huldas Liebreiz (26) tut es ihm auf den ersten Blick an.



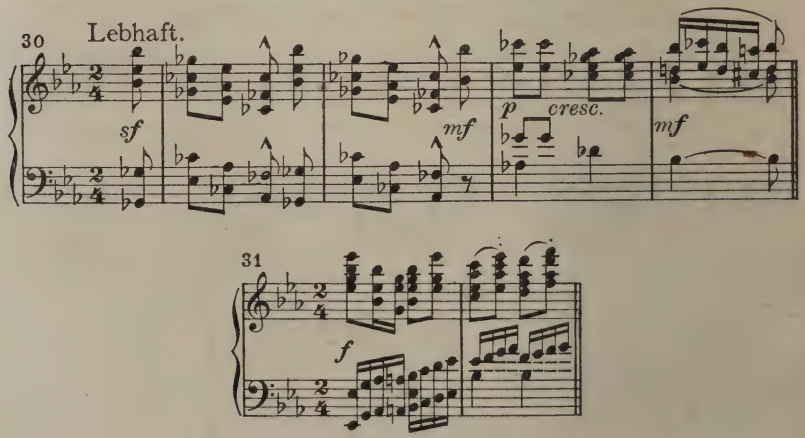

Sein Begehren erwacht und macht ihn verlegen. Bei seinen stockenden Versuchen, ein Gespräch mit ihr anzuknüpfen, wächst seine Verwirrung noch, während sich gleichzeitig im Orchester das Motiv seines sinnlichen Begehrens thematisch ganz entfaltet (26a und b). Hulda muß ob seiner Unbeholfenheit lächeln, und ihrem Lächeln entsprechend mischt eine triolische Figur der zweiten Geigen einen fröhlichen Klang in dieses Motiv (26a), der freilich bei Huldas verwunderter Frage sogleich wieder verstummt. Denn aus Oswalds Worten hat sie zu entnehmen,

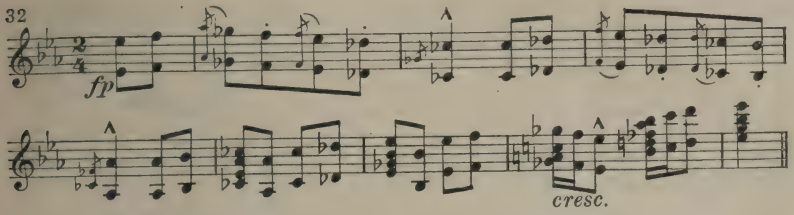
daß er bei ihr ein frohes Lächeln, wie es guten Menschen eigen ist, nicht erwartet hat. Weh krampft ihr das Herz zusammen; der Wehe-ruf (1) begleitet ihren Abgang. Oswald folgt ihr regungslos mit dem Blick und sinnt dem tiefen Eindruck nach, den er von ihr empfing. Wohl herrscht der ihres Liebreizes vor und dementsprechend das lieb-liche Motiv 26a in wechselnder Modulation in den Holzbläsern und Geigen. Doch ist er sich auch der seltsamen Erregung bewußt, in die Huldas Anblick ihn so jäh versetzte, und mit dem Fortspinnen des Motivs (26a) kommen ihm Zweifel an Hulda. Sollte Ursulas Ver-dacht gerechtfertigt und Huldas Liebreiz Zauberwerk sein? Wir wissen aus „Bruder Lustig", wie Hexenkunst und Zauberzwang den Mann zum Weibe ziehen können, und so ertönen mit innerer Berechtigung in Oswalds mißtrauische Erwägungen hinein auch Klänge aus dem Andreasnachtzauber (vgl. „Bruder Lustig" Nr. 25 und 26). So sehr ihn aber auch „vor Verzauberten graust" (22), er mag die Hartver-dächtigte ohne Beweis nicht verdammen, und noch stärker als sein Gerechtigkeitssinn ist sein selbstsüchtiges Begehren nach Huldas Besitz. Schon schleicht der Verdacht (21) um sein Opfer; besteht Hulda die Probe nicht, so wird auch er verzichten müssen. Geht sie aber rein daraus hervor, dank ihrem guten Geist (4), so will er sie sich erringen. Leicht also und mit flüchtigem Bedauern schreitet er über Ursulas Neigung zu ihm hinweg. Aber ihr Wunsch, Liebhold von Hulda ge-trennt zu sehen, ist nun auch der seine. Steht ihm doch dieser im Weg, der zu Huldas Besitz führt. Ein Anschlag reift in seiner Brust (27).



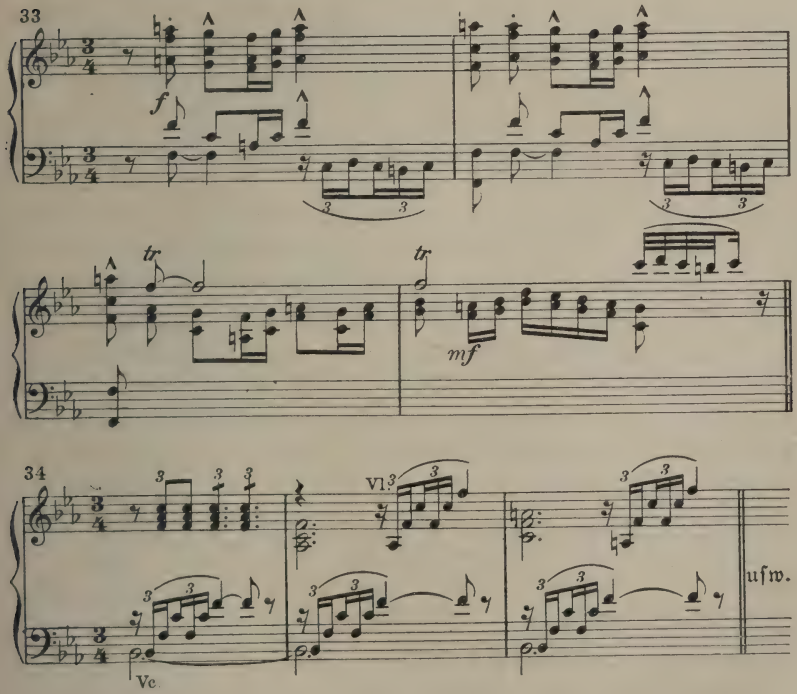


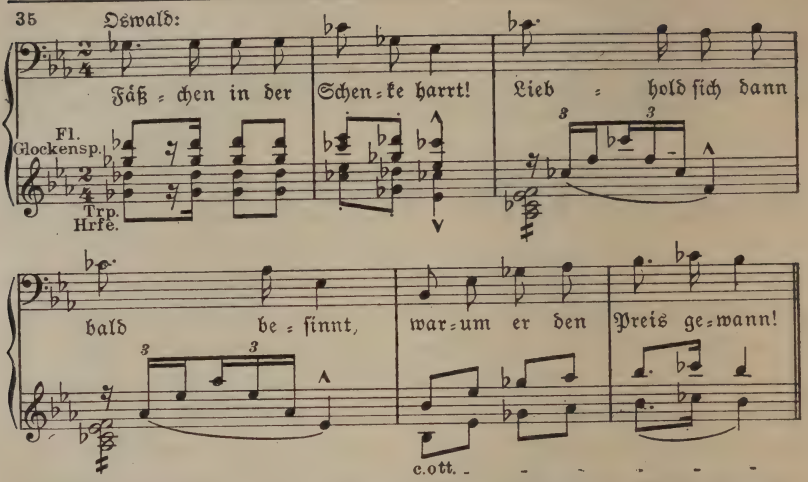

Hellauf lodert seine Leidenschaft (28). List und Trug (29) sollen ihm zu Huldas Besitz verhelfen. Nur mühsam zwingt er sich zu ruhigem Überlegen. Ein aus dem Leidenschaftsmotiv (28 bei a) abgeleitete Figur begleitet unruhig sein Bemühen. Er zieht eine Pergamentrolle aus dem Wams. Ein Befehl Wallensteins ist es, der einen tapferen Soldaten zum Feldherrn bescheidet, damit er Lob und Auszeichnung für die kühne Erstürmung eines feindlichen Werks von Wallenstein persönlich empfange. Man kennt den Namen des Wackeren nicht, und Oswald soll ihn suchen. Daß es Liebhold nicht war, weiß er freilich, und doch soll ihm der Befehl, so beschließt er, dazu dienen, Liebhold in Wallensteins Heereslager zu senden und so aus Huldas Nähe zu entfernen. Kurz entschlossen stößt er in sein Horn und ruft die Soldaten herbei. Eine aus seinem Motiv 18 entnommene Figur (Fagott und Bässe pizz.) begleitet sein Beginnen, ein neues keckes Motiv (30) aber seinen Befehl, Liebhold herbeizuführen.





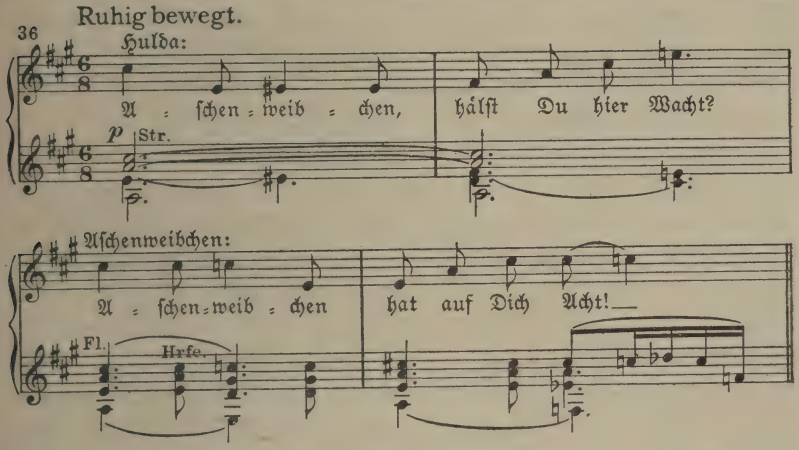

Dann erscheint sein Soldatenmotiv (18) in fröhlichem Dur (31), und ein weiteres Thema stimmt seine Ansprache an die Soldaten auf den gleichen frischen Ton (32). Diese drei Themen beherrschen die nun folgende Szene. Oswald gewinnt die Soldaten geschickt für seinen Plan, jene Heldentat nämlich Liebhold zuzuschreiben. Die Soldaten halten das Ganze für einen Scherz, und die Aussicht auf ein Fäßchen Wein macht sie vollends gefügig. Mit Liebholds Erscheinen tritt ein neues Thema hinzu (33).

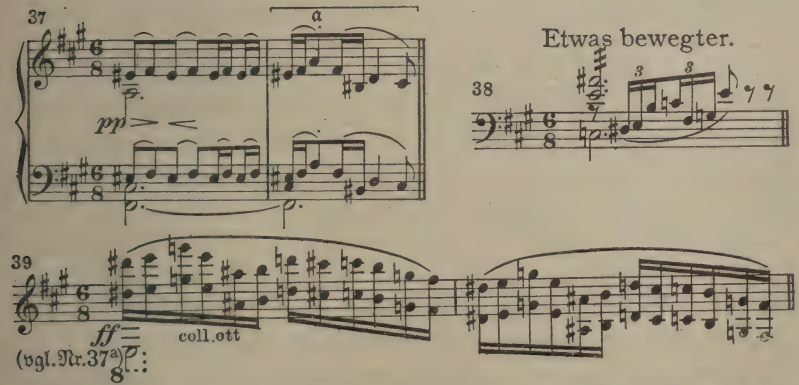





Oswald benutzt es, um den schwierigsten Teil seines Vorhabens in Angriff zu nehmen, nämlich Liebhold selbst einzureden, daß er der zum Feldherrn beschiedene kühne Schanzenstürmer sei. Liebhold weist zwar die ihm zugedachte Ehre, trotz Pergament und Siegel, von sich, aber der Zuruf aller (30) hilft Oswald verabredetermaßen seine Sache führen. Angesichts Liebholds Leugnen bricht Oswald ärgerlich in die Worte aus: „Weiß der Teufel, warum!", und des Teufels Drohmotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 8b) wirkt mitsamt seinem Herrn und Meister nur zu gern bei solchem Handel mit und stellt sich sogleich in einer kontrapunktischen Vereinigung mit dem Motiv von Oswalds sinnlichem Begehren (26) in der kleinen Flöte ein. So wird für den Hörer Oswalds Weg und Ziel blitzartig beleuchtet. Eine neue Motivbildung (34) schließt sich unmittelbar an. Die biegsamen gebrochenen Akkorde der Streicher helfen gleichsam überreden. Dann formt das gleiche Bestreben Oswalds Gesang zum kecken Lied (Kl.-A. S. 47): „Mensch, du trankst einen Zaubersaft, der lähmte dir die Gedächtniskraft!" Es holt sich seine melodischen Bestandteile aus den Motiven 33 und 30 und schließt mit der Empfehlung des Fäßchens Wein als „Gegengift" und musikalisch mit einer hübschen Phrase (35) rein soldatischer Färbung in reizvoller Instrumentation (Flöte, gest. Trompeten, Glockenspiel und Harfe). Jubelnd (31) umringen die Soldaten den noch immer sich sträubenden Liebhold und tragen ihn auf den Schultern davon, ins Wirtshaus (33).

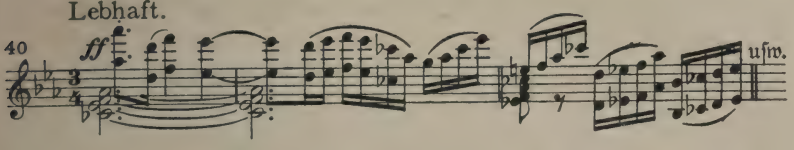
Oswald hatte es eilig, Liebhold zu entfernen. Denn schon sind Ursula und das Aschenweibchen mit einigem Gefolge vor Huldas Haus angelangt, um die Teufelsaustreibung an ihr zu vollziehen. Das Aschenweib, dessen Motiv (23) nun in den Vordergrund tritt, heißt alle sich verbergen und setzt sich auf die Stufen vor Huldas Haus. Sie sucht nach einer Gelegenheit, Hulda zu warnen, denn sie ist ihr wohlgesinnt. Hulda kehrt mit dem gefüllten Wasserkrug zurück und begrüßt das Aschenweib freundlich. Rede und Gegenrede werden in musikalisch höchst gefälliger Form ausgetauscht (36).



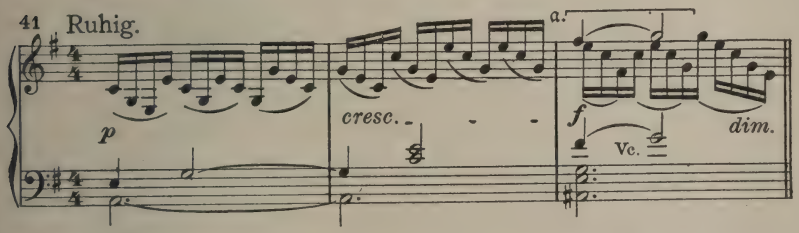

Bald aber tritt ein unheimliches Motiv hervor und malt den im Dunkeln schleichenden Argwohn, den Hexenverdacht (37), vor dem das

Aschenweib sie warnt. Hulda erfährt so, wie das Aschenweib den Auftrag hat, sie einzuschläfern, um ihr ihr Geheimnis zu entfragen und sie als Hexe zu entlarven. Doch gutherzig (35) will Aschenweibchen sie nur zum Schein in Schlaf versenken, aber sie fordert, daß Hulda zuvor ihr allein die volle Wahrheit bekenne. Das Motiv des Aschenweibchens (23) tritt von hier an des öftern in der gewinnenderen Form 23a auf. Doch Hulda weist die Schlaue in heftiger Erregung (38) zurück. Und als jene trotzdem fortfährt, überredend auf sie einzusprechen (36), droht Hulda ihr, als einer Hexe, mit dem Galgen. Da kehrt sich des Aschenweibs Güte in Wut um, und ihr Motiv 36 erhält einen höhnischen Ausdruck. In grellem Fortissimo schließt sich Motiv 37 an, wenn das Aschenweib nun alle aus ihrem Versteck herbeiruft. Hulda versucht zu entfliehen und sträubt sich wild, ehe es gelingt sie zu fesseln und zu Boden zu werfen. Ein erregter Unisonogang (39) des Orchesters entwickelt sich aus Motiv Nr. 37 bei a und begleitet die Vorgänge. Auf Huldas empörte Frage, mit welchem Recht man sich an ihr vergreift, antwortet Ursula. Sie macht sich das Motiv des Aschenweibs (23a) zu eigen, ist ja doch dessen Auftrag ihr Werk. Voll Ingrimm fordert sie nun von Hulda den verhexten Bruder zurück. Ihr Verdachtsmotiv (21) löst sich mit Motiv 23a und dem Erregungsmotiv (39) im Orchester wechselweise ab. Dann setzt das Motiv des Hexenverdachts (37) gellend ein, und das Aschenweib beginnt seine Beschwörung, wobei aus der Beschwörungsszene der Andreasnacht in „Bruder Lustig“ sinngemäß ein Motiv (vgl. dort Nr. 26) herüberklingt. Auf Huldas Hilferufe eilt Liebhold herbei. Er befreit Hulda und wendet sich zornig gegen die Alte, deren hexenhaftes Treiben im Orchester der Hexenjauchzer aus „Bruder Lustig“ (vgl. dort Nr. 41a) bekräftigt, wie auch gegen Ursula und Oswald (33). Ihm droht er, unter Berufung auf die ihm selbst von Wallenstein zugedachte Auszeichnung, mit Strafverfolgung. Doch Oswald antwortet mit lachendem Hohn auf Liebholds Leichtgläubigkeit, des Feldherrn Befehl sei gar nicht für ihn bestimmt (31 und 32). Den Wortwechsel zwischen beiden Männern hat Hulda benutzt, um sich davonzuschleichen. Sie flieht dem Hintergrunde zu, und Liebhold stürzt ihr nach. Ein stürmisches Motiv (40) begleitet den Vorgang.



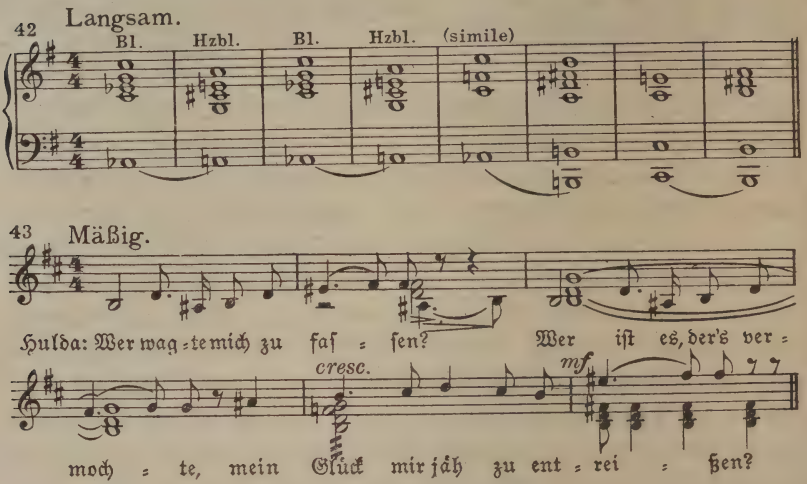

Unter den Zurückbleibenden herrscht Betroffenheit. Man wird sich bewußt, daß man Strafbares beging, als man Hulda überwältigte und des Aschenweibs Zauberkünste (37) heranzog. Ursula übernimmt stolz die Verantwortung für alles, weiß sie sich doch mit ihrem Verdacht auf der rechten Fährte. Mit erneuter Heftigkeit erklingt Motiv 40, wenn ein Bursche vom Hintergrunde her berichtet, daß Liebhold die fliehende Hulda eingeholt hat und nun zurückbringt. „Zum Wasser wollte sie flieh'n!" Da führt Liebhold die Erschöpfte auch schon herbei und weist die Gaffer hinweg (40). Nur das leise Pochen der Pauke im Schicksalsrhythmus (4a) tönt in das Schweigen auf der Bühne und im Orchester. Gehaltene leise Bläserakkorde treten hinzu. Dann meldet sich noch einmal das Verdachtsmotiv Ursulas (21) in der Tiefe und weist auf ihr unausrottbares Mißtrauen in diesem bedeutungsvollen Augenblicke hin, wo Liebhold, mit Hulda allein geblieben, zur entscheidenden Aussprache hindrängt.

Nach der ungeheueren Erschütterung des äußeren und inneren Erlebens der letzten Minuten umfängt zunächst milde Abendstimmung (41) wohltuend Huldas gequältes Herz.



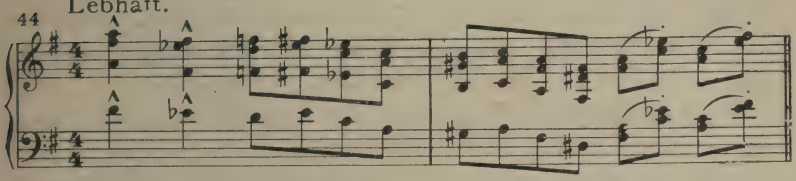

Sie liegt auf den Stufen vor ihrem Haus hingestreckt, das Gesicht in den Armen verbergend. Liebhold steht schweigend abseits. An seiner Statt spricht vorerst das Orchester. Das Motiv der Geschwisterliebe (25) zeigt, wie seine Gedanken doch auch bei der Schwester weilen. Aber es wird sogleich von dem Motiv seiner Liebe zu Hulda (24)

abgelöst. Dann leitet die schmerzliche Wendung aus Nr. 41 (bei a) zu einem neuen Thema über.

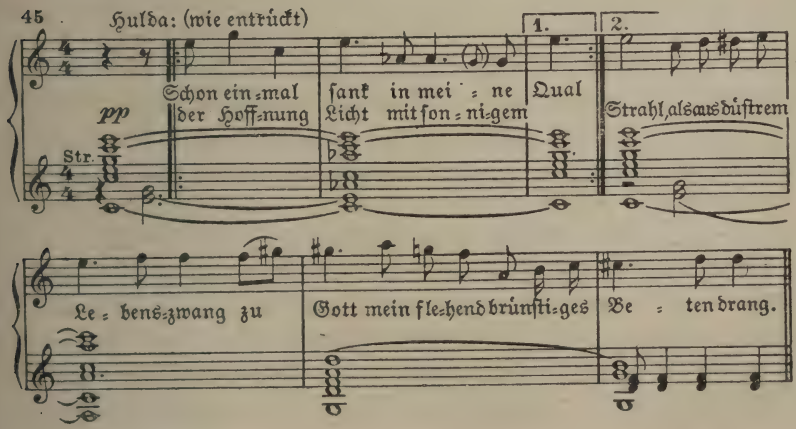



Getragene herbe Bläserakkorde malen die Seelenzerrissenheit (42) Huldas; der Zwiespalt ihres Gefühls zwischen Entsagung und Glücksverlangen und die Sehnsucht nach Entsühnung in frommer Ergebung werden darin laut. Endlich erhebt sie das Haupt und beginnt düsteren Blicks der herzerschütternden Klage (43) Ausdruck zu geben, daß man sie gehindert, dem Erlöser Tod in die Arme zu eilen. Liebhold entgegnet ihr ruhig, daß ihr es mit dem Vorsatz zu sterben ja nicht ernst war. Mit seinen schwebenden Akkorden bildet das Thema der Seelenzerrissenheit (42) die passende harmonische Grundlage für die nun folgenden kurzen Wechselreden beider. Beweist ihr doch Liebhold, daß er ihren Gemütszustand recht beurteilt. Er stellt ihr frei, zu fliehen und — noch einmal — den Tod zu suchen, und — sie bleibt. Nun umfängt Liebholds Liebesmotiv (24) zugleich mit seinen ihren Willen zum Leben aufrufenden Worten warm und sanft ihr wundes Herz: „Sieh! Du willst leben! Du mußt! Denn du mußt — lieben!" Da zuckt ihr schmerzlich die unselige Erinnerung an ihre Schuld (9) durch den Sinn, und sie bricht in die bange Frage aus, wo der wohl wäre, der so sie liebte, daß sie ihn lieben dürfte. In immer neuen Modulationen untermalt Liebholds Liebesmotiv (24) seine zaghafte

Gegenfrage, ob sie denn an seine Liebe nicht glaube. Sie aber hält ihm mit sich steigerndem Hohn (44) entgegen, er könne sie, die man wie eine Hexe verfolge (36 und 21), doch nicht lieben.




Und schmerzlich fügt sie hinzu (42), sie sei ja auch schlecht. Doch Liebhold läßt sich nicht beirren (24). Daß sie nicht schlecht ist, weiß er, seit er sie singen hörte. Ihr Lied (17) — die Geigen singen es zart im Orchester, und seine Singstimme lenkt unwillkürlich in die gleiche melodische Linie ein — hat ihm tiefen Eindruck gemacht: „so singt nur der, der Gott sucht". In sich steigernden Wiederholungen rührt namentlich die eindringliche Wendung 17c an Huldas Herz, und ihr Liebhold mit den Worten schließt: „Verwundet hat mich deine Wunde! Zusammenströmend laß sie heilen!", öffnet sich Huldas schmerzdurchkrampfte Seele zögernd dem wärmenden Hoffnungsstrahl, der ihr hier entgegenleuchtet. Wie entrückt gedenkt sie eines Traumbildes (45), das ihr erschien, als sie einst verzweifelnd in brünstigem Gebet den Tod erflehte.



Das instrumentale Kleid dieser sich in der Gesangsstimme entwickelnden wundervollen Melodie betont aufs glücklichste deren überirdische Herkunft und Bedeutung. Nur die Streichergruppen, aber jedes Instrument dreifach geteilt, führen in gehaltenen oder tremolierenden Akkorden die Begleitung aus. Ihr träumte von eines Jünglings reiner Minne und ihrer entsühnenden Kraft. Und während sich der Ansatz des herrlichen Traumthemas (45), entsprechend ihrer zunehmenden Entrücktheit, in Halbtonstufen aufwärts rückend zu immer stärkerer Ausdruckskraft steigert, sieht Liebhold mit namenloser Freude (24), wie ihre Miene sich verklärt. Als sei sie mit sich allein, wiederholt sie sich nun jene göttliche Botschaft, die ihr im Traum wurde, und das Thema der göttlichen Gnade (4) unterlegt im Orchester mild die Worte der Verheißung: „Wer mich schuldlos wähnt, weiß er auch von meiner Schuld, der löst den Bann —, der gibt mich wieder in des Himmels Huld!" Erregung faßt sie (40) bei dem Gedanken, das Wunder könne sich jetzt vollzogen haben. Ist Liebhold der Verheißene? Aber auch quälender Zweifel, ob sie ihre Schuld bekennen solle und dürfe, mischt sich wieder in ihr hoffendes Bangen, und so gewinnt das Motiv ihrer schuldhaften Veranlagung (9) immer wieder die Oberhand über die Teile 17b, c und d ihres Blumenliedes. Liebhold deutet ihr Schwanken zu seinen Gunsten und vereinigt seine Stimme hoffnungsfreudig mit der ihrigen. Doch Hulda findet aus diesem Wirrsal der Gefühle, aus dieser neuen Qual nur den Ausweg des Verzichts. Zerrissenen Herzens (42) nähert sie sich Liebhold, legt ihm die Hand aufs Haupt und betrachtet ihn lange und ernst. Dann schüttelt sie traurig den Kopf: „Nein! Laß ab! Liebe mich nicht! Bleib glücklich! Daß deinen Lenz nicht der Frost zerstöre!" Damit wendet sie sich dem Hause zu. Liebhold ruft schmerzerfüllt ihren Namen (24). Da erblickt sie fern im Tal den Widerschein eines Brandes, der die Wolken blutrot färbt. Dorthin weist sie Liebholds hilfsbereite Kraft. Der verzehrenden Flamme in ihrem Innern, so fügt sie traurig hinzu (1), soll er sie aber allein überlassen. Eine gespenstisch geformte Wolke am glutübergossenen Abendhimmel ruft ihr die Erinnerung an den schwarzen Reiter (8) und die Quelle ihrer Qual (9) zurück. Noch einmal dringt sie in Liebhold, sie zu fliehen (17c), sie nicht zu lieben (17d). Aber Liebhold schwört ihr in fester Entschlossenheit und

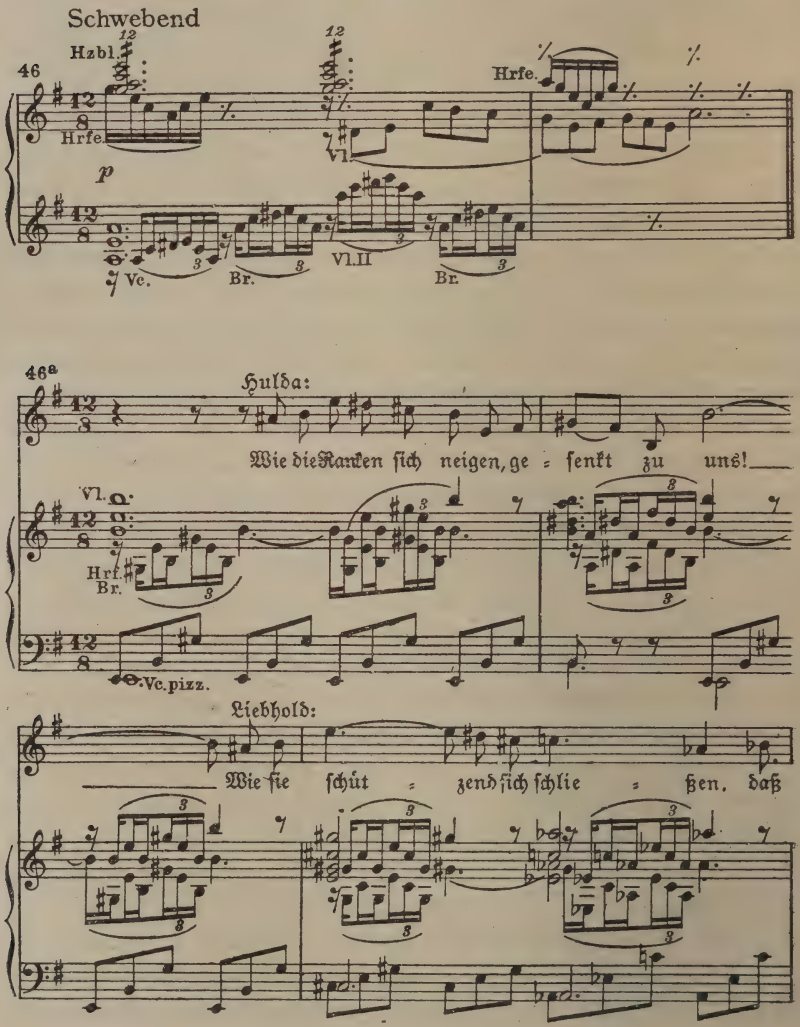
unbeirrbarer Liebe (24) seinen Schutz zu, was immer sie auch schrecken möge, und, während die Erinnerung an ihren Traum (45) sie lind umfängt, umschlingt Liebhold die machtlos an seine Brust Sinkende und küßt sie. Vor seinem starkherzigen Liebesentschluß verblaßt ihr kleinmütiges Bangen, und gleichzeitig erlischt auch die drohende Glut am Himmelsgewölk. Der Vorhang fällt.

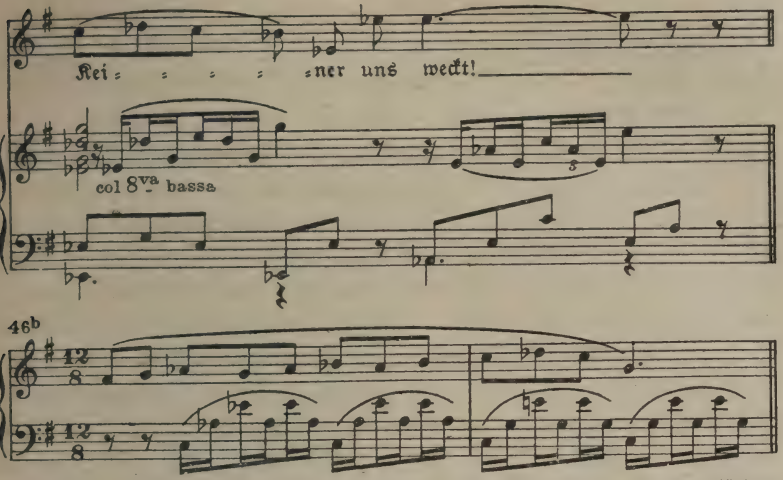
## Zweiter Akt

Der Beginn des zweiten Aktes zeigt uns unsere Heldin auf der Höhe ihres Glücks, vereinigt mit Liebhold und dank dessen treuer und reiner Liebe auf dem Wege zur völligen Entsühnung von lastender Schuld. Wir sahen am Ende des ersten Aktes, wie Hulda dem Geliebten nur widerstrebend folgte, wie die schmerzliche Gewißheit, Unheil in sein Leben zu bringen, sie seinem beharrlichen Werben lange standhaft widerstehen ließ, bis endlich Liebhold die in innerem Kampf zwischen Schuldbewußtsein und Glückverlangen Erschöpfte mit sanfter Gewalt zu sich zwang. Nun aber scheinen alle Wolken verscheucht, die Liebenden sind vor aller Welt vereint, und auch das heimliche Raunen um Huldas Vergangenheit ist verstummt. Hat doch Ursula im Gefängnis büßen müssen, weil sie sich nicht gescheut hatte, von der Hexenkunst des Aschenweibs Gebrauch zu machen, um Hulda zu überführen. Auch Oswald war den Weg zum Kerker gewandert, weil er Wallensteins Befehl gefälscht hatte. So durfte denn Hulda, von diesen ihren Verfolgern befreit, aufatmen und sich der Wonne ihres jungen Eheglücks hingeben. Ihre und Liebholds Liebesseligkeit zeigt uns der Dichter, bevor er die Handlung sich weiterentwickeln läßt, in einem berückend schönen Bild. Der Vorwurf ist zu zart für die offene szenische Darstellung, und er entrückte ihn gleichzeitig der harten Nähe der Alltäglichkeit, indem er ihn ins Bildhafte, ja ins traumhaft Geschaute übertrug. Wenn der Vorhang sich über dem zweiten Akt hebt, erblicken wir durch einen grünlichen Gazeschleier Liebhold und Hulda unbeengt von Wand und Mauer wie auf einem seligen Eiland des Glücks und innig umschlungen auf einem von Blumenranken zeltartig umgebenen Lager.

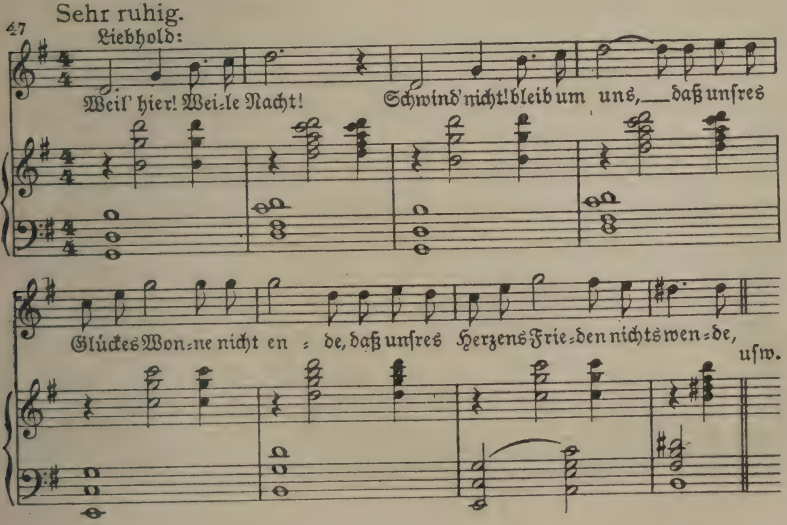
Wie schwebende Ranken umfing uns auch schon die einleitende Musik. Unter zart und gleichmäßig gestoßenen Sechzehntelakkorden

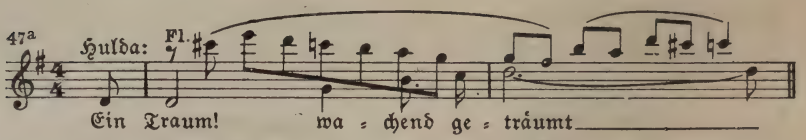
der Holzbläser und Hörner raunen die gedämpften Streicher, und die Harfe schlingt glitzernde Bänder dazwischen. Auf dem Grunde dieser duftigen Instrumentation treten dann die ersten Geigen, zeitweise Hand in Hand mit dem Englischen Horn, mit dem Motiv der Blumenranken (46) hervor.





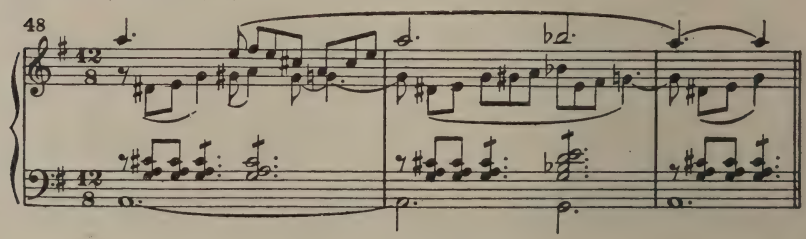

Der kurze einleitende Satz wird ausschließlich von den thematischen Bestandteilen des Beispiels 46 bestritten. Er verschwebt nach einer mäßigen Steigerung, und in den Bratschen zerflattert, während der Vorhang sich öffnet, unter einem langen Vorhalt der Klarinette die raunende Streicherfigur. Dann lenkt die Modulation nach G dur über, und Liebhold beginnt seinen breit hinströmenden, wohllautgesättigten Liebesgesang (47).






Unter stolzem Verzicht auf absonderliche Harmoniefolgen entwickelt der Musiker das herrliche Thema in seiner reinen, völlig ungesuchten Schönheit. So findet ja auch der natürlich empfindende Mensch in der Fülle seines Glückes auf den Höhepunkten seines Seelenlebens, dort, wo die Sprache dem Drange des Herzens nicht mehr genügt, nur Weisen von einfachstem melodischen Gefüge und harmonischen Bau, und alle künstlichen Zutaten an Zierat und gesuchter Harmonisation weist er in solchen Stunden, ebenso wie das Volk im schlichten Volkslied, als Zeichen von mangelnder Tiefe der Empfindung und Kraft unbewußt von sich ab. Ein genialer Künstler, der wie Siegfried Wagner aus der Tiefe der Volksseele schöpft und für eben dieses Volk — nicht aber für ein „Publikum" — schafft, muß, wenn er nicht gegen die eigne Natur angehen will, den gleichen Weg beschreiten. Daß er die Kraft und die Fülle besitzt, für große und echte Empfindung am rechten Orte auch den erschöpfenden schlichten Ausdruck zu finden, ist eben ein Ausfluß seiner Genialität. —

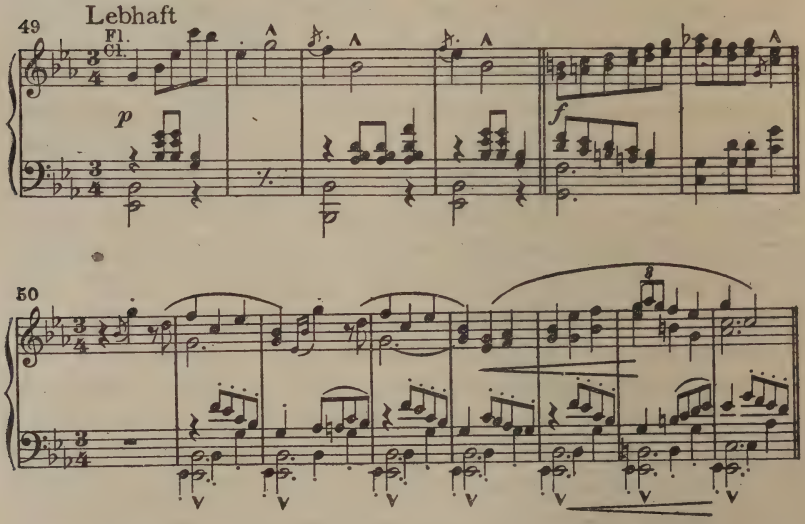
Mit dem Preise der ihrer Liebe holden Nacht hebt Liebhold an, und Hulda vereinigt nach zehn Takten ihre Stimme mit der seinigen, indem sie das gleiche Thema aufnimmt. Hier beginnt dann auch das Orchester allmählich aus der rein akkordischen Begleitung zu solistischer Behandlung der Einzelinstrumente überzugehen. Zunächst flicht die Flöte, dann die Sologeige ein zartes melodisches Band in das Thema (47a). Sanft wie der selige Liebestraum selbst, den ihre Herzen und Stimmen preisen, wiegt sich ein Thema, das Liebhold dann anstimmt (48).



Es führt zu einem vorläufigen Abschluß hinter der wundervollen Stelle: „Aug' in Auge! Mund an Mund! Herz an Herzen festgebannt!" Nun gleiten die Blicke der Liebenden von sich auf ihre Umgebung über, und Hulda deutet auf das rankende Zelt um sie herum. Die Singstimme benutzt dabei in ruhigstem Zeitmaß und unter duftiger Begleitung der raunenden Figur aus Beispiel 46 (in den Harfen und Bratschen) das Rankenmotiv selbst (46a). Dieses erscheint hier erst in seiner eigentlichen Gestalt und bietet nun in dem Aufundab seiner melodischen Linie eine musikalische Verkörperung des rankenden Geästs von seltener Schönheit und zugleich eine wohlgelungene Tonmalerei zum szenischen Bild dar. In Liebholds Antworten beachte man (Kl.-A. S. 84/5) die rhythmische Umprägung des Themas und die schöne Modulationsführung. Dann treibt der Keim des Rankenmotivs ein neues Reis (46b), gleich dem ersten (46a) in der gleichmäßigen Rhythmik seiner schwebenden Achtelnoten ein Abbild und Niederschlag des Gefühls ruhiger Geborgenheit. Auch in der neuen Weise wiederholt sich der Wechselgesang des Paares, das an seinem eignen Glück alles, was lebt und webt, teilnehmen lassen möchte, so auch die freundlichen Ranken, die es vor den Augen der Welt verbergen. Denn im Überschwang ihres Glücksgefühls sehen sie auch in ihnen lebende, mitfühlende Wesen und vereinigen nun ihre Stimmen im Gleichklang zum Preise des freundlichen Geästs, das alle Störung, selbst den Hauch des Windes von der Stunde Weihe fernhält. Hiermit ist das Hauptthema (47) wieder erreicht. Dann strömt ihr Dank- und Zwiegesang in einer Verknüpfung der beiden Rankenmotive (46a und b) aus, von denen das zweite dazu dient, eine rasche Steigerung einzuführen, während die Sologeige auf $b^4$ als liegende Stimme vier Takte aushält, um dann in melodisch schönem Abstieg zum piano zurückzukehren und damit auch zur Haupttonart (G dur), in der nun die beiden Themen 47 und 46, kontrapunktisch vereinigt, erklingen und das glückselige Paar im Gleichklang der Stimmen und Herzen die holde Liebesnacht anruft: „Schwind' nie, nie enteil'! Daß unsres Glückes Wonne nicht ende, daß unsres Herzens Frieden nichts wende, was uns dem Traum der Liebe entrückt!" Dann verklingen die wonnedurchbebten Rufe des weltentrückten Paares zugleich mit dem verblassenden Licht. Das Bild verschwindet

allmählich vor unsern Blicken und läßt uns in dem Bewußtsein zurück, einer der entzückendsten Szenen gelauscht zu haben, die die zartsinnige und keusche Bildnerkraft eines Dichters und die verklärende Kunst eines begnadeten Musikers je geschaffen.

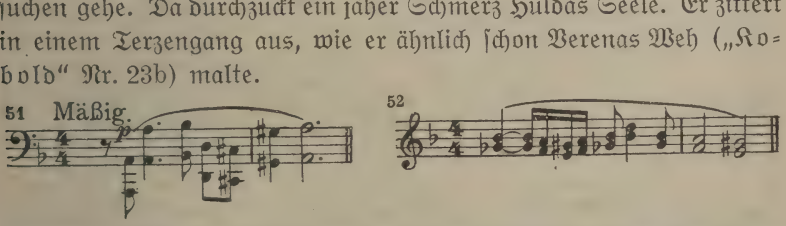
Wird so viel Glück dem Alltag, der Welt draußen außerhalb des Blumenrankenzelts standhalten? Mit dieser Frage im Herzen wenden wir uns der dramatischen Handlung wieder zu. Schon mischt der Alltag seine Klänge in die im Nachspiel verhallenden Themen der soeben erlebten weltentrückten Szene. Ein paar Ländlermotive (49 und 50) lassen sich vernehmen.




Sie beherrschen, behaglich ausgeführt, die überleitende Musik zur nächsten Szene und erfüllen auch diese zunächst noch mit ihren Klängen. Der aufgehende Vorhang zeigt uns Liebholds Hof mit dem Blick auf die vorüberführende Landstraße. Auf dieser nähern sich, lärmend, lachend und tanzend, Burschen und Mädchen. Sie kommen, Liebhold und Hulda zum Tanz abzuholen. Hulda mag nicht mit ihnen gehen, und ohne sie will ihnen auch Liebhold nicht folgen. Das Rankenmotiv (46) wird im Orchester durch die Tanzrhythmen hindurch vernehmbar und erinnert uns daran, wie Liebhold und Hulda ihr Glück fern der lauten Welt zu finden wissen. Diese aber hat nur Spott und

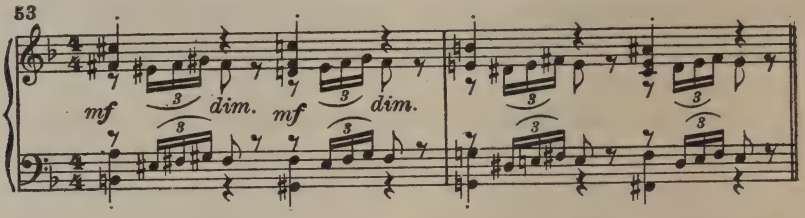
Scherz für das junge Paar, das sich schon zanke, und der das Wort führende Bursche zieht altklug die Lehre daraus, so ginge es jedem Ehemann. Sein Mädel aber packt ihn, da er sich davonmachen will, entschlossen beim Nacken, und alle eilen lachend und tanzend ab. Die Mädchen haben Liebhold mit sich gerissen, und Hulda bleibt allein zurück. So hat der Alltag schon, gleichsam in harmlosem Spiel, das Paar getrennt.

Hulda blickt gedankenvoll den Abziehenden nach. Die Tanzweisen verklingen allmählich. Welchen Weg ihre Gedanken gehen, deutet das Thema des Liebesgesanges an (47), das die ersten Geigen einmal dolce in die Tanzweise 50 hineinkontrapunktieren. Als sie schließlich ins Haus abgehen will, tritt Oswald auf, und mit ihm steigt aus der Tiefe mahnend die Vergangenheit und drohend das Mißtrauen (51) herauf. Nicht mehr als Soldat erscheint er. Sein Motiv 18 tritt nur noch schattenhaft hier auf. Wie ein friedlicher Landmann mit der Hacke über der Schulter kommt er auf Hulda zu, und diese bedient sich bei ihrer erstaunten Frage lächelnd denn auch des Bauernmotivs, das uns vom „Bärenhäuter" her (vgl. dort Nr. 59) vertraut ist. Doch Oswalds karge Antwort lautet, Totengräber sei er. Das Motiv seiner Leidenschaft (28) schließt sich an und deutet auf den Zustand seines Innern. Hulda geht arglos auf seine Antwort ein; er aber steuert unbeirrt auf sein Ziel zu, wie sein Verdacht (51) ihn heißt. Lauernd (51) versetzt er schließlich, daß er nach Kinderknöchlein suchen gehe. Da durchzuckt ein jäher Schmerz Huldas Seele. Er zittert in einem Terzengang aus, wie er ähnlich schon Verenas Weh („Kobold" Nr. 23b) malte.

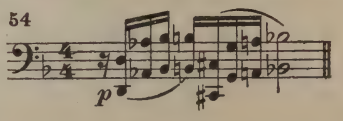



Sie weicht seinem Blick aus und lenkt das Gespräch auf die Vorgänge, die ihn in den Kerker gebracht haben (18). Noch ehe er ihre Frage nach dem Grunde seines Fehltritts beantwortet, weist schon das Orchester mit dem Motiv von Huldas Liebreiz (26) und dessen verwirrendem Eindruck auf Oswalds Sinne auf den Zusammenhang der Dinge hin. Oswald klagt sein Auge an und daß es sah, was es nicht schauen

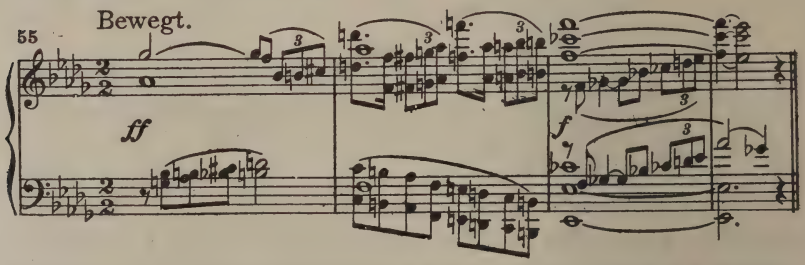
durfte. Hulda reizt ahnungslos Oswalds leidenschaftliches Begehren (28) nur noch mehr, indem sie ihm harmlos von ihrem vollen Glück an Liebholds Seite (46 und 47) und von Liebholds Liebe zu ihr (24) spricht. Oswald sucht sich voll trockenen Spottes (53) damit abzufinden.



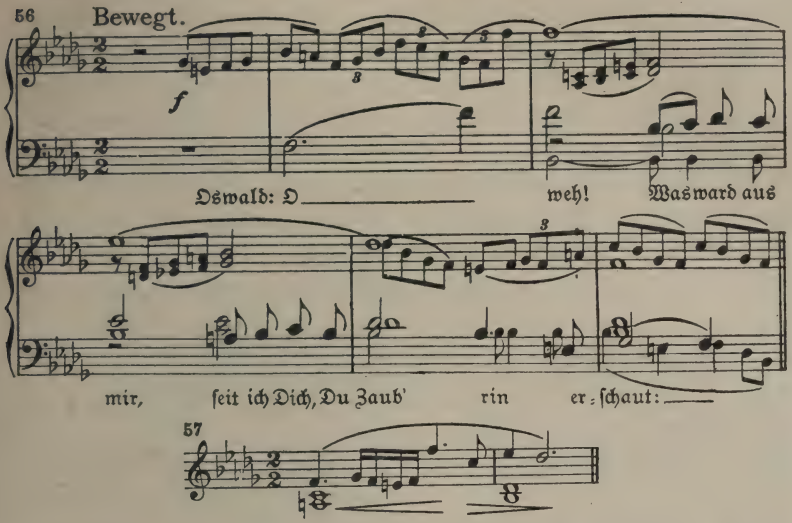

Dann wendet er sich ab, um seiner unheimlichen Arbeit nachzugehen (51). Hulda bemüht sich, ihm gut zuzusprechen und ihn freundlich auch gegen Liebhold zu stimmen, der in seinem Glück (24) alles Vergangene vergessen habe. Da fragt Oswald wiederum lauernd (54), ob denn auch sie alles vergaß.



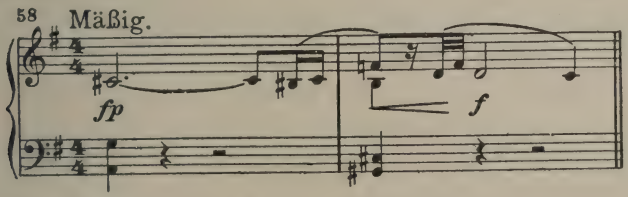

Ihre bejahende Antwort lehnt er spöttisch (53) ab und beharrt tückisch (54) auf seiner Frage. Aber Hulda läßt sich zu keinem unbedachten Wort hinreißen, auch dann nicht, als er hartnäckig (54) wieder auf sein Vorhaben, Kinderknöchlein auszuscharren, zurückkommt. Selbst als er schließlich unter grellem Aufschrei des Orchesters von eines Wechselbalges Knochen (51) spricht, erzielt er nur, daß Hulda sich scheinbar gelassen von ihm ab- und dem Hause zuwendet. Da übermannt ihn seine Leidenschaft:




Er hält sie an und wirft ihr seine bebende Klage (56) ins Gesicht. Um ihretwillen wurde er zum Fälscher und wanderte in den Kerker, und noch heute unterliegt er ihrem Liebreiz (26). Denn er kam ihr zu drohen, mit der Totengräberhacke und dunkeln Andeutungen sie

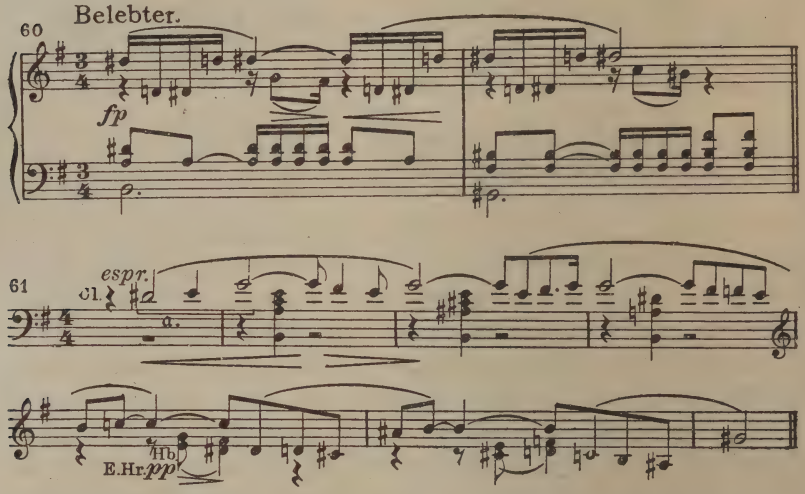



einzuschüchtern (51), wie noch immer die Gerüchte umliefen, daß sie im Schwarzschwanenreich (11) geweilt und daß sie die Frucht jener Nacht, den Wechselbalg, erwürgt und im Walde vergraben habe. Aber all seine Vorsätze wirft er von sich, nun er ihr Auge in Auge wieder gegenübergestanden. Mit leidenschaftlicher Eindringlichkeit (56/57) fleht er sie an, ihn zu erhören, und endet, sie glühend umfassend, im Melos seines Motivs 26 mit den Worten: „O Hulda, gönne mir, was ich ersehne; gönne mir deine Gunst!" Hulda aber wehrt ihm und weist verächtlich auf Ursula, seine Braut, die unbemerkt an der Mauertür erschienen ist. Ihr Haß gegen Hulda (58) trieb sie her.




Gegen sie wendet sich nun Huldas unverhüllter Hohn (59).

„Dein Bräutigam liebt mich!“ (26). Und wild schleudert sie dem betreten vor ihr stehenden Paar, notengetreu Oswalds Spürmotiv (51) benutzend, die Worte ins Gesicht: „Und wollt ihr einer Hexe Segen: nehmt ihn! Ich spend' ihn gern!“ Das ist der Gipfel des Hohns, und gellend verstärkt der Hexenjauchzer aus „Bruder Lustig“ (vgl. dort Nr. 41a) die Wildheit auch des musikalischen Ausdrucks dieser packenden Stelle. Kaum aber hat sich Huldas zornige Erregung hiermit entspannt, so rührt Ursulas tiefer Gram ihr weiches Herz. Sie eilt auf sie zu und bemüht sich herzlich, sie zu versöhnen (60).

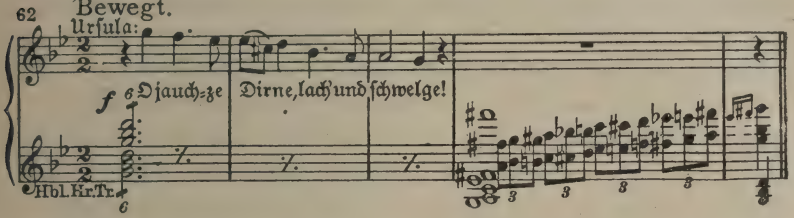



Doch Ursula entgegnet ihr kalt, daß sie sie hasse und ihr Huldas Haß lieber sei als diese Teilnahme. Ein schmerzerfüllter Einsatz der Holzbläser (61a) antwortet an Huldas Statt. Diese selbst geht traurig und zögernd ins Haus, während die Klarinette das Motiv 61a ausdrucksvoll fortspinnt (61) und so Huldas hoffnungslose Trauer wie auch das beklommene Schweigen des zurückbleibenden Paares malt. Oswald nimmt schließlich wortlos seine Hacke auf und geht, begleitet von seinem Spürmotiv (51), ab. Auch sein Motiv leidenschaftlichen Begehrens (28) klingt ihm nach; damit entschwindet er, das Opfer unbeherrschten Sinnendranges, dem Gesichtskreis des Hörers für immer.

Ursula bleibt allein zurück, und nun bricht ihr aufgespeicherter Haß gegen Hulda mit Urgewalt sich Bahn. Zu auf und ab jagenden Sexten-

gängen und Terzentriolen der Streicher ruft sie ihre wütende Anklage der im Haus verschwundenen Hulda nach. In der Singstimme und namentlich im Orchester entfaltet dabei ihr Motiv 58 höchste dramatische Schlagkraft. Es leiht seine melodische Linie auch den Schlußworten Ursulas, mit denen sie ihren Fluch auf die Verhaßte schleudert. Im übrigen aber wird dieser kurzen, von dramatischem und musikalischem Leben überreich erfüllten Szene der Stempel durch eine prachtvolle neue Themenbildung (62) aufgedrückt.

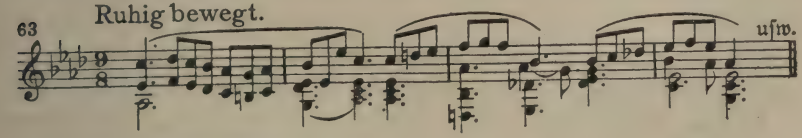
62 Bewegt.

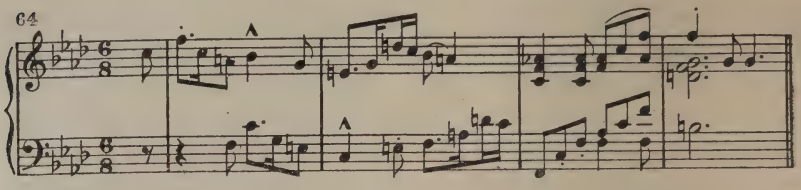



Während dann Ursula nach der Überspannung ihres wild erregten Gefühls weinend zusammenbricht, erdröhnt dieses Thema ihrer Rachsucht im höchsten Orchesterglanze dreimal hintereinander und mündet in den Wehruf (1). So lebt und wirkt der Rachegedanke, unabhängig von der menschlichen Schwachheit seiner Trägerin, aus eigner Kraft weiter, und so nahe beieinander wohnen Rachsucht und Weh.

Aus dieser packenden, heftig erregten Szene leitet der dramatische Musiker mit wirkungsvoller Raschheit in die gegensätzliche Stimmung der folgenden hinüber. Fast unvermittelt klingen nämlich wieder die Tanzrhythmen (49, 50) in ihren Schluß hinein. Sie geleiten die Mädchen und Burschen, die vom Tanz heimkehren. Unter den letzten ist auch Liebhold. Ihn zieht es heim zu seinem geliebten Weib. Das Rankenmotiv (46), das sich bei seinem Auftreten durch die Tanzweise schlingt, verrät uns seine Gedanken. Er sieht Ursula auf den Stufen kauern (58), und seine brüderliche Zärtlichkeit (63) umfängt die Schwester mit einer schmeichelnden Weise voll echten Gefühls.

63 Ruhig bewegt.



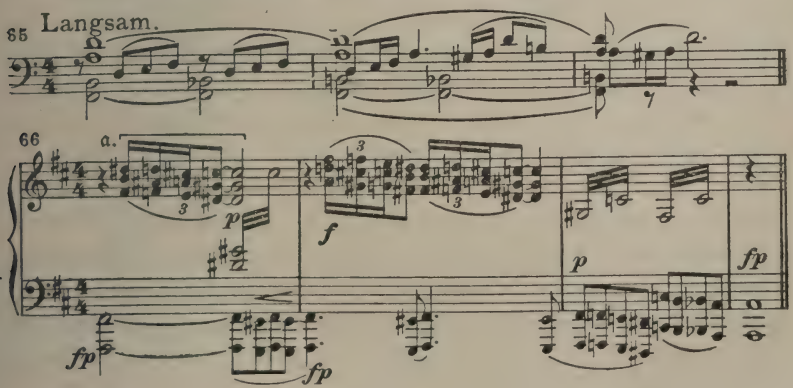


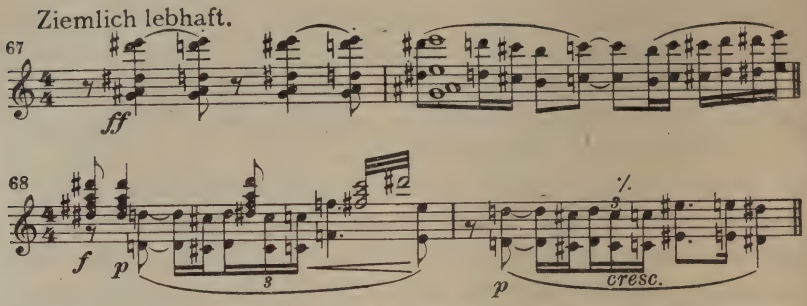

Er spricht der Weinenden liebreich zu und versucht sie aufzuheitern (64). Beide Themen (63 und 64) beherrschen die Szene und helfen ihm in Ernst und Scherz bei seinem brüderlichen Liebeswerk, und als er mit Umarmung und Kuß die Schwester endlich versöhnt glaubt, will er ins Haus, um Hulda zu holen, damit sie an der Versöhnung teilnehme. Da aber macht sich Ursula von ihm los, und das Gefühl des Hasses (58) verdüstert ihre Miene wieder. Beklommen setzt das Rankenmotiv (46) an. Ursulas betretenes Verstummen sagt Liebhold genug, und er schilt sie wegen ihrer Unversöhnlichkeit und Härte. „Liebst du mich so wenig, daß du mein Weib nur hassen kannst?" Da antworten ihm die Geigen zart mit dem Motiv von Ursulas Schwesternliebe (25), und die Kniegeigen wiederholen die sanfte Weise, während Ursula den Bruder bitter fragt, ob das sein Ernst sei. Ihre große Liebe zu ihm ist es ja gerade, die ihr Herz gegen Hulda verhärtet. Doch er will oder kann diesen Zusammenhang nicht sehen und besteht darauf, die beiden Frauen zu versöhnen. Obwohl Ursula sich wiederum düster abwendet (58), ruft er ins Haus hinein nach Hulda, und schier übermütig gestaltet sich mit Hilfe des Motivs 64 sein Rufen. Es verhallt ohne Antwort. Nur im Orchester klingt es leise wie des Schicksals Pochen (4a); dann grollt in den Bässen unheimlich und dumpf das Motiv des schwarzen Reiters (8) empor. Liebhold eilt ins Haus und ruft drinnen Huldas Namen. Aber statt ihrer antwortet ihr Wehruf im Orchester (1) und dann das Versuchermotiv (8) von neuem, bis Liebhold unter einem heftig erregten Unisono des Orchesters (40) wieder ins Freie tritt und auf Ursula zustürzt. Hulda ist verschwunden, und drohend fordert Liebhold von der Schwester Auskunft, was geschehen ist. Da sieht diese die Stunde der Erfüllung ihrer Wünsche gekommen. Ihre Motive der Rache und des Hasses (58 und 62) deuten auf ihren Entschluß, nun die Entscheidung rasch herbeizuführen. Sie sieht dem Bruder tief ins Auge und fordert ihn mit düsterem Ernst

auf, ihr zu folgen und Hulda mit ihr zu suchen. Ursula weiß, wo sie sie finden wird, und das Licht des abnehmenden Mondes soll ihnen leuchten. Liebhold blickt ihr verwundert ins Gesicht. Ein Zwischenvorhang verdeckt dann die Szene, und ein Orchesterzwischenspiel leitet zur Schlußszene des Akts hinüber.

In der Überleitungsmusik herrscht zunächst das Versuchermotiv (8) vor und deutet auf jene Macht, die noch immer drohend über Huldas Dasein waltet und die sie jetzt auch aus ihres Hauses Frieden fort und in den Wald getrieben hat, dorthin, wo die Frucht ihrer Schwäche gegen den Versucher, wo der Wechselbalg sein heimliches Grab gefunden hat. Huldas Wehlaut (61a) antwortet und leitet zu den nun einsetzenden Motiven ihrer Verfolger (62 und 54) über, mit denen sie den Kampf zunächst aufzunehmen hat. So liefern denn die drei Motive 62, 54 und 61a die Bausteine für das Zwischenspiel, und namentlich das Drohmotiv Oswalds (54) wird benutzt, um eine Steigerung herbeizuführen, auf deren Höhepunkt dann in den Blechbläsern wuchtig zweimal das Spürmotiv Oswalds (51) ertönt, der ja ausging, „Kinderknöchlein" zu suchen. Wird das verborgene Grab zu finden sein, wird wirklich der herauswachsende Kinderarm seine Stätte verraten? Der Weheruf Huldas (1) antwortet in den Hörnern und Trompeten der furchtbaren Drohung und Frage.

Dann geht der Vorhang auf, und wir sehen Hulda langsam durch eine in blassem Mondschein liegende Waldlandschaft heranschreiten. Sie hat die Haltung einer Suchenden. Stockend und tastend begleitet ein neues Motiv (65) sie auf diesem Leidensweg.






Der Waldteich im Hintergrund weckt ihr entsetzliche Erinnerungen. Lockend wollen Klänge aus dem Schwarzschwanenreich (11a) ihren Sinn umschmeicheln, aber jäh schneidet sie das grausige Motiv des Wechselbalgs ab (66a). Auf den Knien den Boden abtastend und suchend (65) gleitet Hulda weiter, bis sie auf eine kleine bewachsene Erhöhung trifft. Es ist ihres Kindes Grab, und unversehens stößt ihre tastende Hand an den Kinderarm, der mit erhobenem Finger aus dem Grabe herausragt. Ein gellender Aufschrei (67) und schmerzliches Wimmern (68) deuten im Orchester auf den grauenvollen Fund, während Hulda leidenschaftlichste Klagen gegen den unerbittlichen Gott richtet, der ungerührt von ihrer Reue diese entsetzliche Mahnung an ihre in so viel Schmerzen gebüßte Schuld gen Himmel sich recken läßt. Das schmerzgesättigte Terzenmotiv (52) begleitet ihre vorwurfsvolle Frage an den Unversöhnlichen: „Was schaffst du Geschöpfe, die zum Jammer geboren sind?“ Der unselige Drang, der sie schwach machte gegen die lockende Lust (11), war ein Teil ihres Wesens und mit ihr geboren. Sie hat ihn besiegt, wie Gott es wohl heischte. Ihr Vertrauen auf das ihr von oben gesandte Traumbild und auf Liebholds reine Liebe (45) gab ihr die Kraft dazu. Auch der grauenhafte Arm (65, 66) soll sie nicht wankend machen. Mütterliche Gefühle gegen das unschuldige Wesen, die Frucht einer unseligen Nacht (11), ziehen ihr besänftigend durch das Gemüt (65 in vergrößerten Notenwerten). Läge es nur in ihrer Macht, sie verschaffte dem Ärmsten die ewige Ruhe, und koste es auch ihr Leben. „Weinen wollt' ich, einen, bis das Herz mir bräch'!“ In herzandringender musikalischer Linienführung ersteht ihr erschütternder Gefühlsausbruch vor dem Hörer (Kl.-A. S. 134/5). Und doch, als sie die Krallen an den kleinen

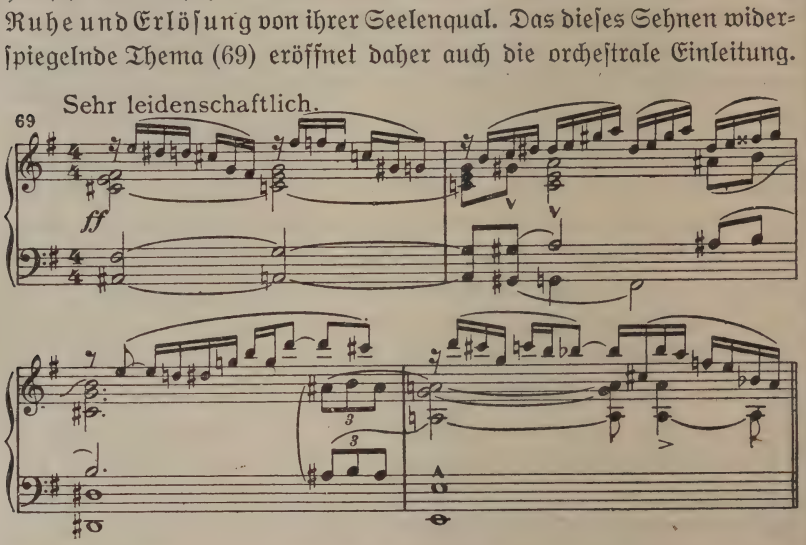
Fingern und die gesprenkelte Haut des Armchens sieht, packt das Entsetzen sie von neuem. Die unheimlich raschelnde Triole des Wechselbalgmotivs erhält hier den aus dem Beispiel 66 ersichtlichen, düster drohenden Unterbau.

In diesem Augenblick sieht man Ursula mit Liebhold sich nähern. Sie gewahren Hulda und belauschen sie. Da hören sie nun aus ihrem eignen Munde, daß sie ihr Kind einst erstickt hat. Glaubte die Unglückliche doch, damit zugleich den bösen Feind in der eignen Brust zu erwürgen und „keinen schlimmen Mord zu tun", sondern Befreiung von ihrer Qual zu gewinnen, jene Befreiung, zu der ihr doch erst ihr Traumbild (45) den rechten Weg zeigte. Bei ihrer erschütternden Bitte an das Armchen, daß es verschwinden und ihrem Herzen Ruhe schenken möge, vermag Liebhold nicht mehr an sich zu halten. Er ruft sie bei ihrem Namen. Da deckt sie mit ihrer Gestalt das Grab und starrt erschrocken zu dem Geschwisterpaar hin. Liebholds Frage, wie sie hierher komme (65), scheint sie nicht zu hören, auch nicht seine Aufforderung, mit ihnen zu gehen, und nicht die Zärtlichkeit (46, 24), mit der seine Stimme sie umfängt. Sie weist ihn vielmehr wild von sich (67). Dann stößt sie mit höchster Kraft den Schrei hervor: „Verfluchter Arm! In Satans Namen verschwinde!" und bricht taumelnd zusammen. Im Orchester flackert dabei in verkürzten Notenwerten noch einmal das Motiv des Mißtrauens (51) auf, mit ihrem letzten Wort zugleich aber verklingt, in einen wilden Aufschrei des Orchesters auslaufend, ihr Weherufmotiv (1). Nach einer Generalpause setzt trübe in Moll Liebholds Thema 47 ein; es klagt um verlornes Glück und stützt sich auf das Motiv von Ursulas Schwesterliebe (25), das als Unterstimme stockend ansetzt. Während Ursula den entsetzt zurückweichenden Bruder mit ängstlicher Hast an sich reißt, fällt der Vorhang.

## Dritter Akt

Die Orchestereinleitung schildert den Seelenzustand Huldas im Kerker. Dort finden wir sie beim Aufgehen des Vorhangs. Denn gegenüber dem erdrückenden Schuldbeweis, den sie selbst ahnungslos der lauschenden Ursula am Grabe des Wechselbalgs geliefert hatte, konnte der Ausfall des richterlichen Urteils nicht zweifelhaft sein.

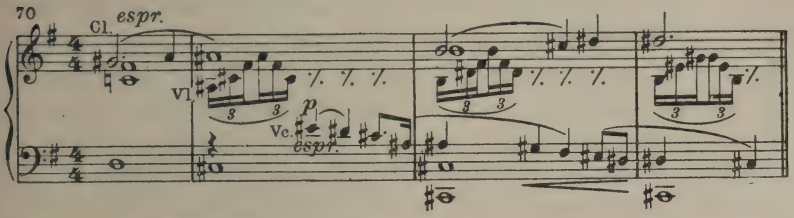
Schwieg Hulda selbst auch auf alle Fragen ihrer Richter, Ursulas Zeugnis allein schon brachte sie zu Fall, und so erwartet sie nun im Kerker den Henker, der sie zur Richtstätte führen soll. In ihrer Seele herrscht ein Gefühl vor allen anderen vor, das Verlangen nach Ruhe und Erlösung von ihrer Seelenqual. Das dieses Sehnen widerspiegelnde Thema (69) eröffnet daher auch die orchestrale Einleitung.




Und zwar erklingt zunächst zweimal hintereinander vom vollen Orchester in höchster Tonstärke nur der schmerzliche Aufschrei seines ersten Taktes, gefolgt von in stürmischem crescendo und stringendo aufwärts drängenden Unisonogängen der Streicher. Dann erst setzt breit und mit erschütternder Gewalt das Thema in ganzer Ausdehnung ein. Die Leidenschaftlichkeit der eingeflochtenen Figuren der ersten Geigen erhöht, indem sich so fiebernde Bewegung der starren Ruhe der Entschlossenheit gegenüberstellt, noch die Wirkung des ausdrucksgewaltigen Themas. Ihm schließen sich dann die getragenen Klänge des Themas der Seelenzerrissenheit (42) unmittelbar an, auch sie von ähnlichen Geigenfiguren durchflochten, bis das gesamte Orchester *ff* in einen Akkordschlag mündet, aus dem allein die Flöte mit einem mehrere Takte lang *p* gehaltenen $d^1$ sich loslöst. Hier geht der Vorhang auf.

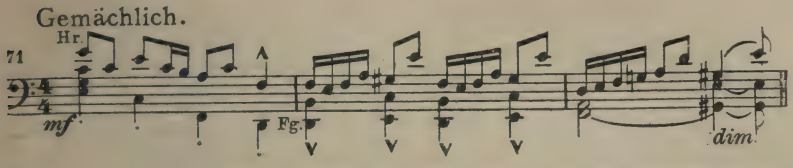
Wir erblicken Hulda im Kerker, an die Mauerpforte gelehnt. Sanfte getragene Klänge voll Ergebung durchziehen den düsteren Raum,

und ihnen entschwingen sich die Geigen in einer ausdrucksvollen Gesangslinie. Dann folgt eine Generalpause. Kerkerstille umfängt uns, und nun gibt Hulda im Selbstgespräch ihrem Ruheverlangen, ihrer „einzigen Sehnsucht vor dem Tod" erschütternden Ausdruck, wobei Thema 69 die Gesangsstimme geleitet. Der Tod ist ihr ein längst erhoffter, willkommener Freund (70), und mild und freundlich blüht es bei diesem Gedanken im Orchester auf.

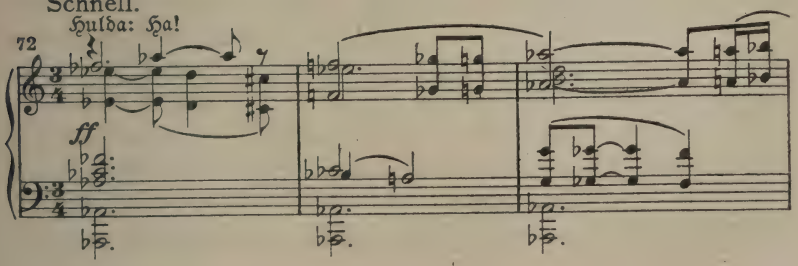


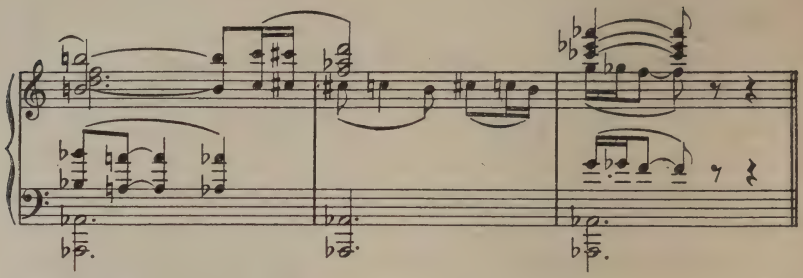

Hier drückt der Musiker in ein paar meisterhaften Takten das gleiche aus, was in Rethels weithin bekanntem Bild „Der Tod als Freund" so trostvoll anmutet. Wird aber Hulda auch des Himmels Gnadentrost (4) zuteil werden? Dieser Zweifel quält sie noch, und wie in rührender Herzenseinfalt hebt das bittende Motiv (5) in der Singstimme die Hände und fügt sich vertrauensvoll in das Thema der göttlichen Gnade, das das Horn mild und schön ertönen läßt, ein. Nicht daß sie mit der Schuld im Herzen Liebholds Eigen wurde, beunruhigt ihr Gewissen (42); zwang er doch die sich Sträubende mit sanfter Gewalt zu sich. Aber das Bangen, der Versucher könne noch einmal Gewalt über sie gewinnen, in ihrem Innern könne noch ein Funke jener Glut schwelen, die einst, hell angefacht, ihr ganzes Wesen in Flammen setzte, diese Furcht martert sie. Im Orchester tauchen hierbei sinngemäß die Motive des schwarzen Reiters (8) und ihrer eignen Sinnlichkeit (9) in vielfach modulierendem Wechsel auf. Die Erinnerung an des Reiters Nahen und seiner schwarzen Flügel Rauschen führt auch das Motiv 10 wieder herauf, und diese lebendige Vorstellung treibt sie unmittelbar zu jenem herzbrechenden Klageruf (1), dessen bei der ersten Erwähnung dieses Motivs im Vorspiel gedacht wurde. Die Hornfanfare des Unheimlichen (10) bedrängt ihre Sinne von neuem. Wie einen Schild hält sie ihr Reuegefühl vor sich (16) und fleht in heller Angst (9 und 1) zum Herrn um Erbarmen: „Mach mein Ohr der Sünde taub!"

Dann tritt in reich gegliederter Abstufung das Thema ihres Ruhesehnens (69) im Orchester hervor, und verhallt leise bei ihren Worten: „Ich bin so einsam — ich fürchte mich — vor mir selber!“ im Streichquartett allein. Der Gedanke an Liebhold belebt aber ihren Mut wieder, und das Motiv der Traumesverheißung (45) durchdringt sieghaft Singstimme und Orchester, wenn sie nun den fernen Geliebten bittet, ihr zum Schutz vor sich selber nahe zu sein. Denn vor ihre erregten Sinne tritt jetzt mit zauberischer Gewalt das Bild des Schwarzschwanenreichs; vor ihren Blicken lösen sich des Kerkers Wände, und während im Orchester das Motiv des schwarzen Reiters (8) und sein Hornruf (10) unter chromatischen Streichergängen mehr und mehr hervortreten, erscheint auch auf der Szene das Schwarzschwanenreich mit seinem von schwarzen Schwänen bevölkerten See und dem zart erleuchteten Schloß in der Ferne. Ganz im Vordergrund aber, in einen schwarzen Mantel gehüllt, liegt im Schilf des Ufers der Versucher selbst. Und nun erklingen auch die verführerischen weichen Weisen des verzauberten Reiches (11, 12, 13, 14) wieder, so wie wir sie im Vorspiel vernahmen, und zu ihnen gesellt sich ein vierstimmiger Frauenchor der Geister, die Hulda locken, mit ihnen „schwanumschlungen schwanbezwungen“ zu schwelgen. Über allem aber erhebt sich die Stimme Huldas. Diese wehrt sich vergeblich gegen die lockende Lust und erkennt mit Entsetzen, wie die Begierde in ihr den glimmenden Funken zu lodernder Flamme zu entfachen droht. Jetzt glaubt der Versucher sein Spiel gewonnen. Er wirft den Mantel ab und steht als schöner Jüngling vor ihr. Wonne und Rettung bietet er ihr. Hulda aber rafft ihre letzte Kraft zusammen. Die böse Lust (9) und die Reue (16 und 1) kämpfen den letzten, heftigsten Kampf in ihr. Der Gedanke, daß sie Liebholds Liebe zu verraten im Begriffe stehe, wenn sie jetzt schwach wird, gibt den Ausschlag, und während im Orchester im *ff*-Ansturm das Motiv des grauslichen Dranges (9) sich drohend noch einmal emporreckt, hat Hulda den Sieg über sich selbst errungen: mit heldischer Gebärde heißt sie den Versucher, der sie schon gepackt hatte, von ihr zu weichen. Jäh verschwindet die Erscheinung. Mit in den Stein gekrampften Nägeln steht Hulda zur Mauer gewandt. So findet sie der eintretende Kerkerwärter (71). Knorrig wie er ist auch sein Motiv.



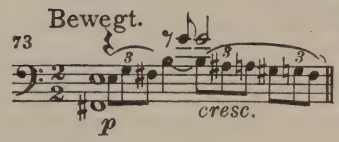

Unter der rauhen Schale birgt sich aber ein weicher Kern. Freilich muß er ihr die schwere eiserne „Flasche“ auf ihrem Gange zur Richtstätte umhängen; er zeigt sie ihr derweil. „Milde“ Ratsherren haben es so verfügt — wes Geistes die sind, sagt besser und kürzer als Worte das aus „Bruder Lustig“ herübergenommene Ratsherrenmotiv (vgl. dort Nr. 58); es scheint, als ob die hinterlistige Tücke jener auf dem gleichen Holz mit Grausamkeit bei diesen hier gewachsen ist. Der Wärter verbirgt sein Mitleid hinter ärgerlichem Schelten, wobei sein Motiv (71) sich gleich ihm „fuchtig und grantig“ umfärbt. Freilich, der Verdacht gegen Hulda, wie Ursula ihn genährt hat (21), ist auch ihm nicht fremd, aber er will nicht glauben, daß ein so sauberes Mädel sich mit dem Leibhaftigen einlassen könne. Das Höllemotiv aus dem „Bärenhäuter“ (vgl. dort Nr. 10) leitet seine Frage ein, ob sie denn wirklich eine Heidin sei und nur an den Satan glaube. Hulda antwortet mit müder Abwehr. Da reicht er ihr mit schlichten Worten ein Kruzifix dar. Sie nimmt es, blickt es lange an und küßt dann unter Tränen die Füße des Heilands. Im Orchester aber breitet der herrliche Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ mild seinen weichen Mantel um die Büßerin, und wie Schluchzen der Ergriffenheit klingt eine Oberstimme der Hoboe darein. Von draußen her ertönt Glockengeläute, und Wachen erscheinen in der Mauerpforte. Mit einem Schrei des Entsetzens (72) taumelt Hulda schutzsuchend gegen die Mauer.

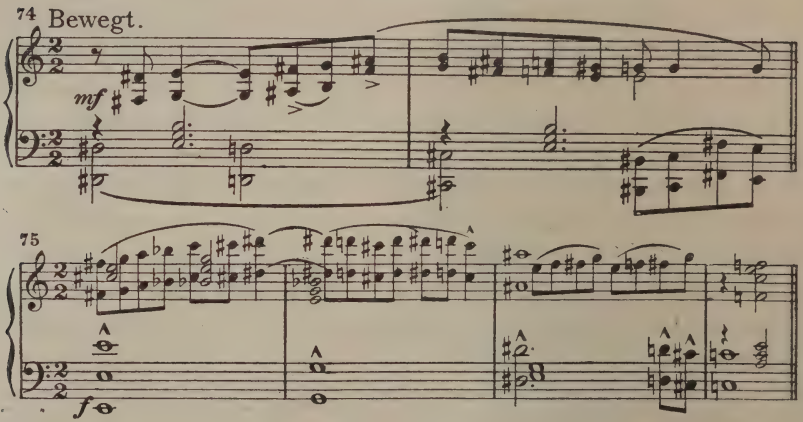


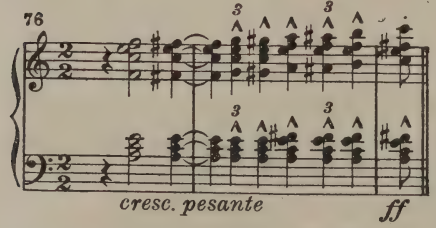


Der Vorhang schließt sich.

Eine Orchesterüberleitung zur nächsten Szene setzt ein. Sie malt das Getümmel des Volks und den Zug zur Richtstätte (73, 74). Bald aber erheben die Posaunen des irdischen Gerichts machtvoll ihre Stimme (75).



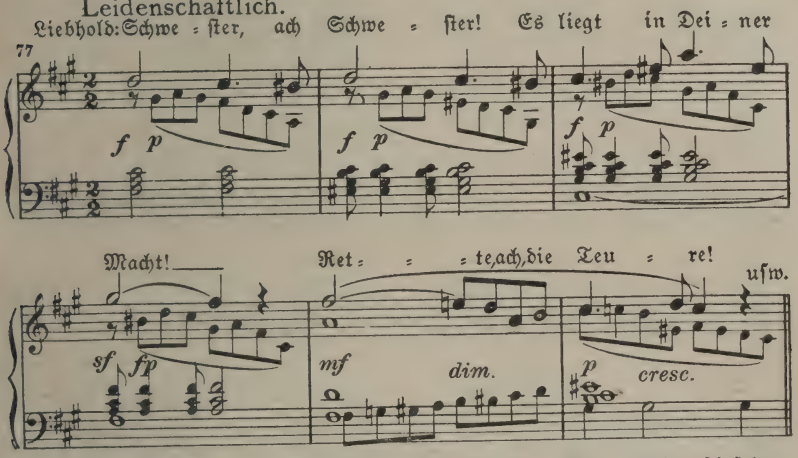



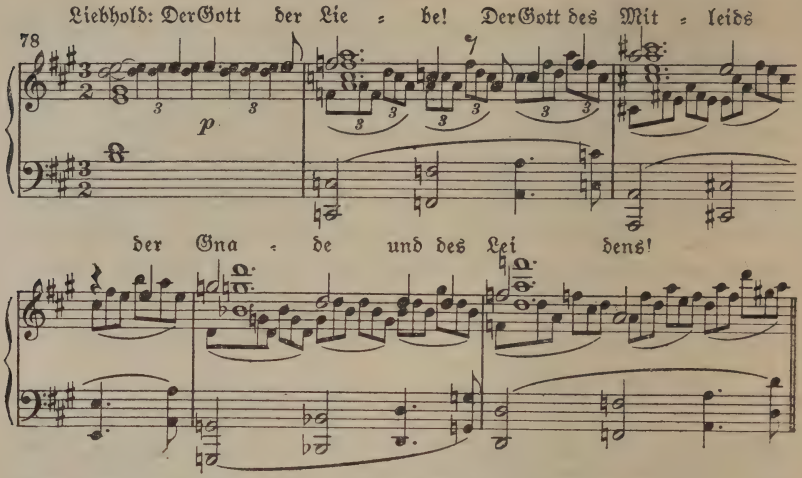

Sie schreiten in den Tonschritten des Motivs des dämonischen Verführers (8) drohend und gewaltig einher und entwickeln so auch musikalisch die Sühne aus der Schuld. Wildes Geschrei klingt hinter ihnen drein (76). Das sind die Bausteine dieses Satzes, der mit den blühenden Farben aus der Fülle des geborenen dramatischen Musikers in wuchtig-einfacher Pinsel-

führung ein packendes, grausiges Tongemälde vom letzten Gange der Verurteilten zum Richtplatz erstehen läßt.

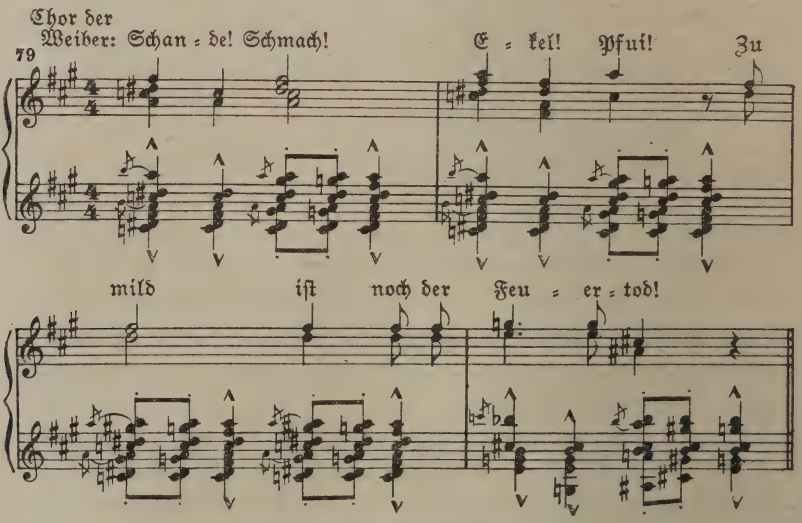
Der aufgehende Vorhang zeigt uns die Richtstätte. Erregtes Volk erwartet die Ankunft des Zuges, dessen Nahen dumpfer Trommelwirbel ankündigt, während im Orchester ein plötzliches piano Raum für den erneuten Einsatz des Motivs 74 in seiner einfachsten Form schafft. Im Vordergrund tritt Liebhold mit Ursula in heftiger Erregung auf. Er dringt in die Schwester, Hulda zu erretten, ihre belastende Aussage zu widerrufen. Leidenschaftlich und einschmeichelnd melodisch zugleich strömt ihm die Bitte (77) von den Lippen.



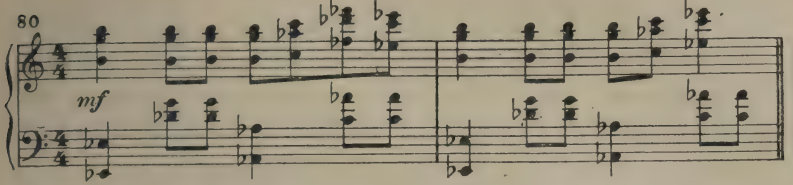

Doch Ursula bleibt fest. Ihre Liebe zum Bruder (25) und ihr Abscheu vor falschem Zeugnis, vor einem Meineid, den Gott einst strafen müßte, lassen sie auf dem einmal eingeschlagenen Wege beharren. Diesen „Gott der Rache" aber verwirft Liebhold. Um so feuriger (78) weist er sie auf den Gott der Liebe, des Mitleids, der Gnade und des Leidens hin. Der wird es ihr lohnen, so fügt er überredend (77) hinzu, und wird selbst Meineid verzeihen. Verzweifelt beschwört Ursula (25) den Bruder, auf ihre Warnung zu hören und sich von der Teufelsbuhle und Mörderin freizumachen. Doch Liebhold entgegnet ihr in der Melodie des Blumenliedes (17), er glaube an Huldas Unschuld, seit er sie einst singen hörte, und als Ursula sich zu den Worten hinreißen läßt: „Fast dünkt mich's besser — und bräch' darob mein



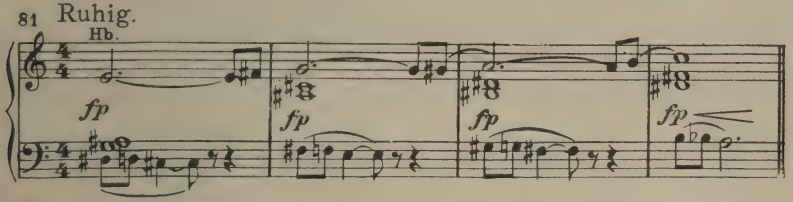

Herz — du selbst fändest im Tod Befreiung von ihr!", wendet er sich entschlossen von ihr ab: „Leb wohl, Schwester, mich hast du verloren!" und eilt Hulda entgegen, die in diesem Augenblick herbeigeführt wird. Wildes Höhnen der Weiber (79 und 80) empfängt die Verurteilte.




Mit dem Chor (79) zugleich erdröhnt in den Posaunen und Tuben dann auch das Gerichtsmotiv (75). Liebhold stürzt auf Hulda zu, reißt ihr die eiserne Flasche vom Hals und ruft laut über die Menge




hin, die Klage sei falsch und Hulda unschuldig. Die Worte „Unschuldig ist sie" singt er im Melos des Weherufs (1). So macht er Huldas Klageruf zu seinem eignen, wie er ja auch durch sein Eintreten für sie jetzt ihre Sache ganz zu der seinigen macht und sein Schicksal mit dem ihrigen völlig zu verknüpfen im Begriffe steht. Ihm antwortet der Hohn des Volkes (79). Da setzen in plötzlichem piano die schwebenden Akkorde des Motivs der Seelenzerrissenheit (42) ein, und mit ihnen treten über Huldas Lippen Worte, die ihn und alle in Staunen und Verwunderung setzen. Sie enthalten das offene Bekenntnis ihrer Schuld und deuten zugleich auch den Weg zur Entsühnung an: „Ich bin schuldig! Sie haben recht! Glaubst du, daß ich es nicht sei, so bin ich frei von Fehl!" Stockend (81) entgegnet Liebhold, daß er den Sinn nicht faßt.




Da wiederholt ihm Hulda ruhig das Unfaßbare noch einmal (42), und wiederum begreift er sie nicht (81). Sie aber schaut ihm traurig und lange ins Auge und läßt sich dann zum Scheiterhaufen hinführen. Wehmütig begleitet das Blumenlied (17) in den Bratschen und Kniegeigen diese letzten Schritte der grausam Enttäuschten, die nun, ganz der ohnmächtigen Blume gleich, dem Schicksal wehrlos ausgeliefert ist. Sie wird an den Brandpfahl gebunden und der Scheiterhaufen angezündet. Rauchwolken quellen auf, und der Himmel verfinstert sich. Und jetzt, an der Pforte des Todes, bedrängt der Versucher noch einmal die von aller Welt Verlassene. Seine Stimme läßt sich dicht hinter Hulda vernehmen und sein Motiv (8) im Orchester. Er verheißt ihr Liebeswonne (11 und 12) statt Todesqual, wenn sie sich ihm

anvertraut, und dringt mit brünstiger Werbung in sie (14 und 15). Doch Hulda weist ihn von sich. Ihr Weheruf (1) verscheucht die lockenden Klänge aus dem Schwarzschwanenreich, und vor ihrem Ruf: „Christus! Heiland! Rette mich!“ verschwindet des Versuchers Erscheinung. Liebhold aber stürzt zum Scheiterhaufen, um Hulda zu retten. Ihr Bekenntnis zum Heiland in dieser Stunde hat ihm die Augen geöffnet und den Sinn ihrer ihm vorher so dunklen Abschiedsworte erschlossen. Er glaubt nunmehr, ihrer Selbstbezichtigung zum Trotz, an ihre Unschuld, weil sich ihm jetzt erst ihr Wesen in seiner ursprünglichen Lauterkeit ganz offenbart.

Angstgeschrei des Volkes und Ursulas verzweifelter Zuruf begleiten sein Tun, und durch das wilde Fortissimo des Orchesters erschallen die Posaunen der irdischen Gerechtigkeit (75), während die hoch aufschlagenden Flammen beide Liebenden verschlingen. Dann geht das Orchester, dem raschen Verglimmen des Feuers entsprechend, im Laufe eines einzigen Taktes aus dem *ff* in ein tremolierendes piano der Geigen mit leisem Paukenwirbel über, und das Horn stimmt weich die Weise des Liebeszwiegesanges an (47). Die Holzbläser nehmen sie auf und leiten sie unmerklich in das Rankenmotiv (48) über. Währenddem vollzieht sich das Wunder der göttlichen Gnade, das den verglimmenden Scheiterhaufen in rankende Lilien und den Brandpfahl zum Kreuz wandelt. Das Thema der göttlichen Gnade (4), vereint mit dem der nun erhörten Bitte (5), begleitet sinngemäß den Vorgang mild und feierlich. Dann aber gewinnt das Rankenmotiv (46) eine neue, erhöhte Bedeutung. Denn nun eignet es den Blumen der Reinheit, den Lilien, und umrahmt mit ihnen zugleich die Vereinigung der toten Liebenden, ihren ewigen Bund, den Liebholds im Feuer der Beharrung bewährte Treue und sein Glaube an Huldas Schuldlosigkeit erst zu einem solchen machten. Leise verklingt das Thema des Zwiegesangs (47), und das Motiv der Traumesverheißung (45), die nun so herrlich erfüllt ist, verknüpft sich mit Liebholds Liebesmotiv (24). Dann mündet der erste Takt des Zwiegesangsthemas (47) in die leise verhallenden Schlußakkorde. Das Volk ist betend niedergesunken, und die Strahlen der untergehenden Sonne vergolden das herrliche Bild, über dem sich der Vorhang schließt.

# Sonnenflammen

# VIII

# Sonnenflammen

In drei Akten[1])

## Die Grundzüge der dramatischen Handlung

Der Ort der Handlung ist Byzanz, die Zeit der Anfang des 13. Jahrhunderts.

Ein Ritter aus Franken, Fridolin, den in der Heimat sein heißes Herz von seinem Weibe hinweg in die Arme der Gattin eines andern getrieben und der obendrein den beleidigten Gatten im Zweikampf mit dem Schwert zu Tode getroffen, hat seinem jammernden Weibe und seinem zürnenden Vater Albrecht gelobt, seine Schuld durch eine Kreuzfahrt zum Heiligen Grabe zu sühnen. Auf dem Wege dahin ist er nach Byzanz an den üppigen Hof des Kaisers Alexios gelangt, und hier in der heißen Sonne des Orients hat eine neue Glut sein empfängliches Herz entzündet. In der schwülen Luft der kaiserlichen Hofhaltung erblickt er Iris, die herzensreine und hochgesinnte Tochter des närrischen und gewissenlosen Höflings Gomella, die in der Tat ihrer Namensschwester aus dem Blumenreich, der Lilie, ähnlich rein und hold dem Sumpfe von Byzanz entblüht ist. Lodernd schlagen die Flammen der Liebe in Fridolins Brust empor; er bringt es nicht

[1]) Klavierauszug bei Max Brockhaus, Leipzig (1913).

über sich, die Kreuzfahrt zum Heiligen Grabe fortzusetzen, er läßt vielmehr die Gefährten weiterziehen und bleibt, unbekümmert um seinen Schwur, am Hofe des Kaisers Alexios zurück. Auch Iris vermag sich der Neigung zu dem blonden Deutschen nicht zu erwehren. Einen ersten Liebeskuß tauschen beide aus, aber Iris versagt sich ihm fernerhin, als sie durch einen der Kreuzfahrer von Fridolins Schuld und Gelübde vernimmt. Denn er entspricht nun dem Bild, das Iris von den hellfrohen, treuen und ehrenhaften deutschen Recken bewundernd in der Brust trägt, nicht mehr: sie kann nur da lieben, wo sie bewundern muß, und so weist sie seitdem Fridolins Werben beharrlich zurück und dringt in ihn, sein Gelübde zu erfüllen und zum Heiligen Grabe weiterzuziehen.

Zu Fridolins Liebesnot tritt aber noch die Qual der Eifersucht. Denn er ist nicht der einzige, der um Iris Liebe wirbt. Der Kaiser Alexios selber, sonst der Übermütigsten und Herzlosesten einer, ersehnt mit allem, was in dem Treiben dieses Hofes edel und gut an ihm geblieben ist, gleichfalls die Vereinigung mit Iris, die für ihn der Inbegriff alles Reinen und Schönen ist. Neben ihr verblaßt ihm das Bild der milden Kaiserin Irene, mit der ihn eine liebloſe Ehe verbindet und die ihm überdies einen schwächlichen, für die Thronfolge ungeeigneten Sohn geboren hat. Hielt er bisher aus Scheu, „das Heilig-Reine zu beflecken", seine Liebe zu Iris in seiner Brust verschlossen, so sieht er sich seinem Ziel plötzlich näher gerückt, als eines Tages ihr Vater Gomella durch einen Diebstahl sein Leben verwirkt. Einer raschen Eingebung folgend sichert Alexios ihm Straffreiheit zu, wenn er ihm seine Tochter Iris zuführe. Nicht Leidenschaft allein ist es, die ihn nach ihrem Besitz verlangen läßt; in ihm lebt auch der sehnliche Wunsch nach einem vollbürtigen Erben seines mühsam errungenen Throns, den sein feindlich gesinnter Bruder, im geheimen wühlend, ihm streitig macht, und Iris soll ihm den Sohn und Thronerben schenken.

Gomella, einerseits der Weigerung seiner Tochter sicher, andrerseits in heller Angst um sein Leben, hinterbringt der Kaiserin, was der Kaiser mit Iris im Sinn hat. Die grausam getäuschte Fürstin greift zur List. Ein Mädchen niedriger Herkunft, Eunoë, soll sich verlarvt und im Schutze der Dunkelheit an Iris' Statt dem Kaiser

hingeben. Aber Iris wird im nächtlichen Park durch des Kaisers ergreifendes Liebeswerben und mehr noch durch den Notschrei des Mannes und Fürsten, der aus seinen Worten echt und wahr zu ihrem Herzen dringt, so erschüttert, daß sie, wider die Abrede mit ihrem verschlagenen Vater, fast willens ist, statt Eunoës dem Kaiser selbst in seine Gemächer zu folgen. Jungfräuliche Scham und der Gedanke an Fridolin geben ihr aber die Besonnenheit im entscheidenden Augenblick wieder, und sie läßt Eunoë hinter dem Kaiser in den Palast eintreten. Fridolins Eifersucht ist indes erwacht. Sie wurde durch einen warnenden Brief geschürt, den eine Vermummte ihm zusteckt. Der Zorn der gekränkten Gattin und ihre eigne tiefe Anteilnahme an Fridolins Geschick und Person sind es, die die Kaiserin antrieben, Fridolin diese Warnung zugehen zu lassen. So steht der Kaiser in seiner nächsten Umgebung einem Wall von Trug, List und Gegnerschaft gegenüber. Kein Wunder! Hatte er doch niemals Liebe um sich gesät!

Die Täuschung des Kaisers durch Eunoë gelingt, und der Kaiser ist nun im Bewußtsein, daß Iris ihm angehört habe, nicht gewillt, sein vermeintliches Liebesglück der Welt länger zu verbergen. Damit versetzt er aber Iris in peinlichste Angst und reizt zugleich Fridolins Eifersucht immer mehr. Seine offene Untreue beleidigt jedoch auch die Würde seiner Gemahlin, der Kaiserin, und darüber hinaus kränkt er noch das Weib in ihr, indem er ihre im tiefsten Herzen scheu verborgene Neigung zu Fridolin verhöhnt. Das Verhältnis zwischen diesen vier Personen, die eine gleich lebenswahr entworfene, wie kunstvoll aufgebaute Szene des zweiten Aktes vereinigt, ist so bis zum Bersten gespannt. Die Entladung läßt nicht auf sich warten.

Dafür sorgen des Kaisers politische Feinde, die nach seinem Leben trachten. In übermütigster Laune hat der Herrscher eben noch beim feierlichen Empfang den Gesandten des Dogen von Venedig und damit diesen selbst aufs ärgste verspottet, da zücken während des anschließenden Tanzfestes Meuchelmörder ihre Dolche auf ihn. Der Anschlag mißlingt, und die Täter werden in Ketten zum Tode geführt. Gleiche Strafe verhängt der Kaiser aber auch über Fridolin, der seiner wilden Freude über des kaiserlichen Nebenbuhlers vermeintlichen Tod allzu früh und allzu vernehmlich Ausdruck gegeben hatte. Nun heuchelt

er, um dem Tod durch den Henker zu entgehen, plötzlich ausgebrochenen Wahnsinn. Diesen einzigen Weg zur Rettung fand, während Iris sich in hilfloser Angst um den Geliebten erschöpft, der Kaiserin Klugheit und sorgende Liebe. Sie läßt ihm diesen nicht nur verstohlen zeigen, sondern gewinnt es auch über sich, Alexios um Schonung für Fridolin zu bitten. Der Kaiser durchschaut das Spiel und nutzt es klug aus, um den Nebenbuhler um Iris' Gunst für immer unschädlich zu machen. Er stellt Fridolin vor die Wahl, entweder zu sterben oder fortan als kahlgeschorener Narr an seinem Hofe zu leben. „Schere oder Schwert?" So lautet seine unerbittliche Frage. In schwerem inneren Kampfe bringt Fridolin seiner unter den Sonnenflammen von Byzanz ins Maßlose gewachsenen Begierde zum Leben und seiner Liebe zu Iris auch den Rest seines Ehrgefühls zum Opfer und wählt — die Schere, die denn von übermütigen Mädchen geführt ihr Werk alsbald an ihm verrichtet und einen kahlköpfigen Hofnarren aus ihm macht.

Gomella sorgt als sein älterer Genosse in diesem Amt dafür, daß er das Schmachvolle des Narrenamts bis zur Hefe auskosten muß. Sein Gemüt verdüstert sich mehr und mehr. Im Banne seiner sonnenflammenheißen Liebe zu Iris hat er alles von sich geworfen, was ihm sonst wert war; sein Manneswort hat er gebrochen und sein Rittertum mit dem Narrenkleid vertauscht, Weib und Eltern hat er vergessen. Trotz allem ist er aber seinem Ziel, der Vereinigung mit der Geliebten, ferner als je, und nagende Eifersucht ist sein Teil. In dieser Stimmung trifft ihn die Prophezeiung eines Weissagers, der Byzanz durchzieht und den drohenden Weltuntergang verkündet. Der Kaiser spottet des Alten und seiner Warnung: „Fürchte den Totentanz! Scheue des Feindes Lanz!" Fridolin verheißt der Weissager, daß ihn noch vor dem Weltuntergang die Schande töten würde. Und der Schande vollgerüttelt Maß wird ihm sogleich zuteil. Denn unvermutet wird die Ankunft seines Vaters Albrecht gemeldet, und dieser findet den Sohn, der als wehrhafter Ritter auszog, nun in der Tracht und im Amt eines Hofnarren. Froher Hoffnung voll ist er dem Sohn nachgesegelt, um ihm die Verzeihung seines versöhnten Weibes zu bringen und ihn heimzuholen. Nun wandelt sich, als er Klarheit über Fridolins Eidbruch und sein ehrloses Dasein gewinnt,

seine Wiedersehensfreude in wilden Zorn. Er flucht dem willensschlaffen, entarteten Sohn und verläßt ihn. Sein letztes Wort aber zeigt Fridolin den einzigen Weg, auf dem er seine Ehre wiedergewinnen kann, das ist durch ein ritterliches Sterben.

Das Wiedersehen mit dem verzweifelt fortstürzenden Vater hat des tieferschütterten Fridolin Gedanken seit langem zum ersten Male wieder nach der Heimat gelenkt, und der wehmütigen Erinnerung an das, was sie ihm einst war und was er mit ihr verlor „in eitlem Sonnenstreben" entkeimt nun sein Entschluß zu mannhafter Tat. Ein verzweifeltes Weib ist ihm darin, ohne daß er es ahnt, vorangegangen: die Kaiserin Irene hat die Schmach ihres zerstörten Ehelebens und den Spott und Hohn des Kaisers über ihr heiligstes Empfinden nicht zu ertragen vermocht. Sie hat sich und ihr Kind ertränkt. Wohl erschüttert und beschämt den Kaiser ihr jammervolles Ende, aber er läßt ihren Tod verheimlichen. Man hat Feste vor, die nicht gestört werden sollen, und diesmal gibt die Prophezeiung des Weltuntergangs einen besonders reizvollen Hintergrund für ein ausgelassenes Tanzfest ab. Zunächst übergibt man in buntem Zuge unter Spottversen die Puppen der abendländischen Fürsten, des Dogen von Venedig und des Papstes dem Scheiterhaufen, und Alexios ist der Übermütigste unter allen, obwohl ihm in der eignen Brust „langsam tötend ein Wurm nagt". Schon einmal nämlich hatte Gomella von Herzkrämpfen des Kaisers zu berichten gewußt. Vor seinen krankhaft erregten Sinnen erscheint dem Kaiser nun mitten im Trubel des Festes die Gestalt seines abgeschiedenen Weibes und krampft sich einem Alp gleich an ihm fest, indem sie ihn zum Tanze zwingt, zu eben dem Totentanz, vor dem der Weissager warnte. Sie enthüllt ihm gleichzeitig schonungslos, wie man ihn getäuscht hat, wie er Eunoë statt Iris umarmte, und vernichtet so seine Hoffnung auf den ersehnten Thronerben. Mit einem Schrei stößt er den Alp von sich, und die Gestalt verschwindet. Der Kaiser aber zwingt sich gewaltsam wieder zur Teilnahme am Fest. Er eilt unter die den Scheiterhaufen umtanzende Menge und fragt nach dem Opfer, das nun zum Verbrennen an der Reihe ist. Da meldet sich in wilder Freude Fridolin, springt auf einen Sockel in der Mitte und sticht sich vor aller Augen den Dolch in die Brust: „Seht her, wie ein Franke die Ehre ehrt!" Als man sich

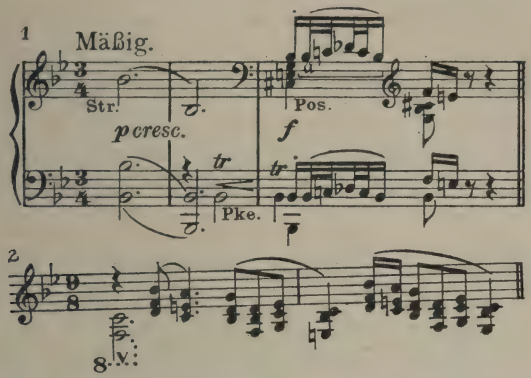
des zu Tode Getroffenen annehmen will, weist er alle Hilfe heftig von sich, und man findet auch keine Zeit mehr, sich um ihn zu bemühen. Denn noch ehe der Befehl des Kaisers ausgeführt werden kann, diesen Störer der festlichen Lust hinauszutragen, kommt eine Kunde, die dem Fest endgültig ein Ende macht. Ein Bote meldet, daß die feindlichen Scharen des beleidigten Venedig heimlich gelandet sind und ihm sengend und brennend folgen. Der Kaiser zieht ihnen, den sicheren Tod von „des Feindes Lanz" vor Augen, entgegen.

Hinter der Szene wird Waffengetümmel laut. Die gleich darauf hereinbrechenden fränkischen Krieger finden den sterbenden Fridolin und ihm zur Seite Iris. Den Kriegern trägt Fridolin auf, seinem Vater, um dessen Segen er bittet, zu melden, daß und wie er seine befleckte Ehre wiederhergestellt habe. Iris aber beschwört er, sich aus den Flammen des brennenden Palasts zu retten. Sie versichert ihn ihrer Liebe, die ihm gehört habe, seit sie ihn zuerst sah. Sein ritterliches Sterben nimmt nun auch den Schatten hinweg, der ihrer beider Liebe Leuchten trennte. Nun will sie mit ihm zugrunde gehen. Zuvor aber legt sie ihm eine seiner Locken, die unter der Narrenschere fielen und deren eine sie heimlich verwahrte, auf die Stirn, und gibt ihm so sinnbildlich seine Ritter- und Mannesehre zurück. Er blickt ihr sterbend ins Auge, in dem er nun die Sonne, deren Flammen ihn versengten, erkennt, und küßt sie zu ewigem Abschied. Sein letzter Hauch bittet den fernen Vater um Verzeihung. So weilen seine letzten Gedanken in der deutschen Heimat.

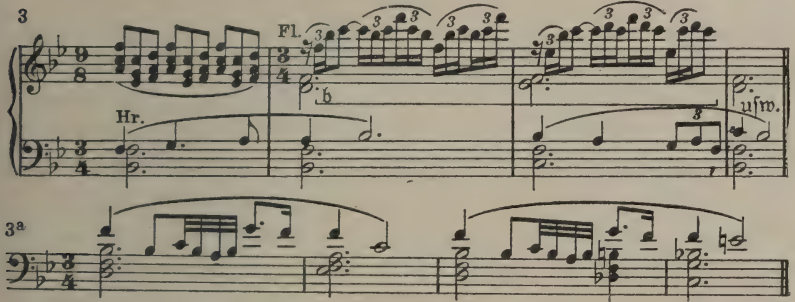
Die halbohnmächtige Iris aber wird von den flüchtenden Frauen aus den Flammen gerettet.

## Die Musik

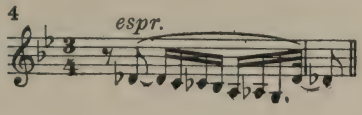
Fridolins Schuld, der Bruch des Sühneeids, den er Weib und Eltern geschworen, und des Gelübdes, das ihn zum Kreuzzuge verpflichtete, ist der Keim, aus dem sich die äußere und die innere Tragödie entwickeln. Das musikalische Motiv der Schuld (1) steht daher auch an der Spitze des Orchestervorspiels. Heimatsklänge (2), von drei Waldhörnern sanft geblasen, schließen sich unmittelbar an. Sie werden bald von einer noch machtvolleren Wiederholung des



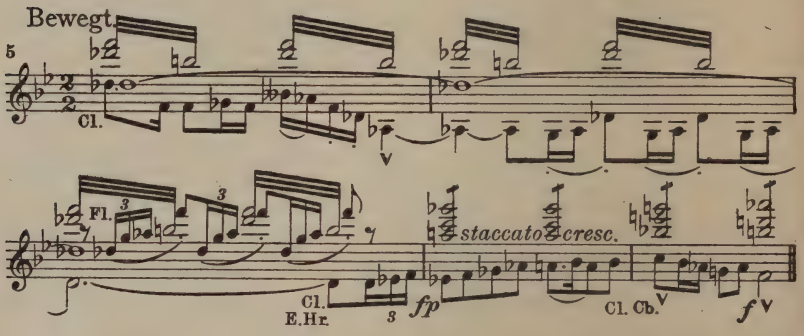

Schuldmotivs (1) unterbrochen, das mit seinem rasch und drohend vom piano bis zum fortissimo sich steigernden crescendo und der unerbittlichen Kraft seiner Rhythmik die lieblichen Heimatsklänge (2) verdrängt. Doch diese breiten sich sogleich in den Holzbläsern von neuem aus, und nun gewinnt das Horn Raum, um zum Lobe der deutschen Heimat (3) eine weitgeschwungene Melodie anzustimmen.



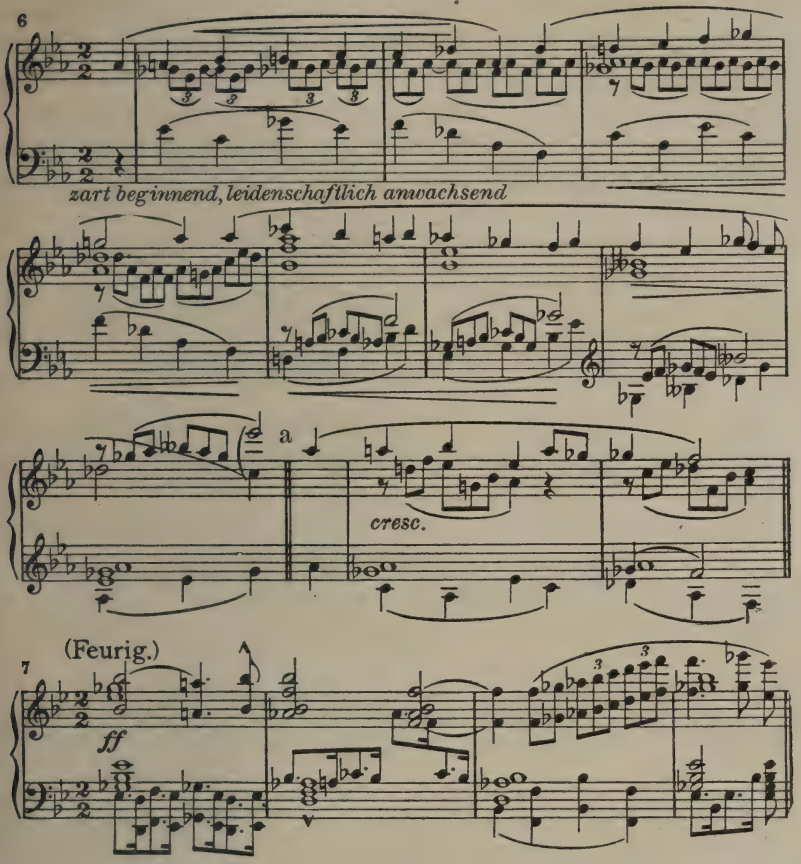

Sanfte Wehmut und schwärmerisches Entzücken (3a) spiegeln sich in ihr wider, und die Holzbläser durchranken sie mit dem lieblichen Motiv des Naturwebens (3b) als Begleitfigur, das von Vogelsang und Bachesmurmeln gleich anmutig zu erzählen weiß. Wohl unterbricht das Motiv der Schuld (1) in dreimaliger Wiederholung den melodischen Fluß der schönen Heimatweise, und ihm gesellt sich bedeutungsvoll das Motiv des mahnenden Gewissens (4) hinzu.



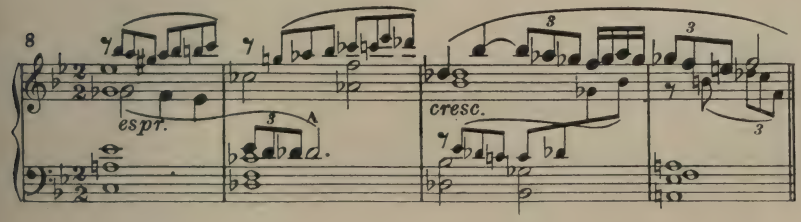
Wohl antwortet in schmerzlicher Beugung der Doppelschlagsteil (3a) dem Schuldmotiv (1). Aber dieses selbst tritt nicht mehr in seiner ursprünglichen Kraft auf, und alle die thematischen Bildungen mahnenden und drohenden Ausdrucks weht nun ein chromatischer Sextenlauf der Geigen gleichsam hinweg. Er mündet in ein gleißendes Tremolo, und unter diesem setzt keck das Narrenthema Gomellas (5) ein.



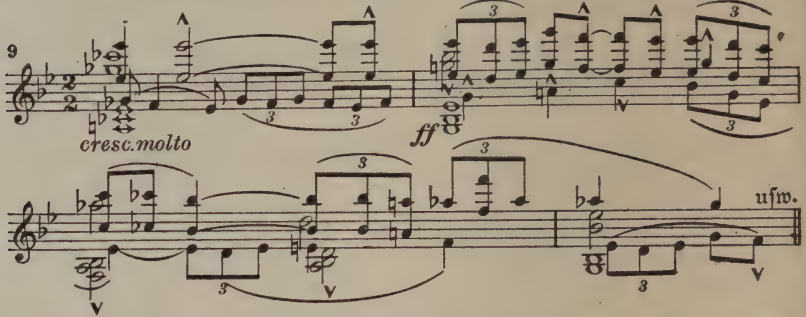

Damit ist ein neuer, der zweite Abschnitt des Vorspiels erreicht. Malte der erste die deutsche Heimat, die zürnend den schuldigen Sohn in die Ferne sandte, so empfängt ihn nun die lockende und schwüle Fremde. Die Weise des gewissenlosen kaiserlichen Hofnarren (5) führt uns mitten in das lockere Treiben des Kaiserhofes zu Byzanz hinein. Was könnte aber ein deutscher Rittersmann mit einem solchen keck und dreist einhertänzelnden Gesellen, diesem echten Gewächs des byzantinischen Sumpfes, zu schaffen haben, wenn dieser feile Narr nicht zugleich der Vater der holdesten und reinsten Mädchenblume wäre, die je diesem schwankenden Boden entblühte! Zu Iris aber zieht es Fridolin mit der übermächtigen Gewalt verzehrender Liebe, und so schließt sich sein Liebesthema (6) mit der unwiderstehlich zur Höhe drängenden chromatischen Linie und ihrem dreimaligen leidenschaftlichen Crescendo dem Thema Gomellas sogleich an. Dann dient die Wendung 6a in einer Reihe von Nachahmungen zur weiteren Steigerung, bis vier in kriegerischem Rhythmus einsetzende Hörner (Kl.-A. S. 5 Z. IV) rasch zum Fortissimo und damit zum Einsatz von Fridolins ritterlichem Motiv (7) führen.



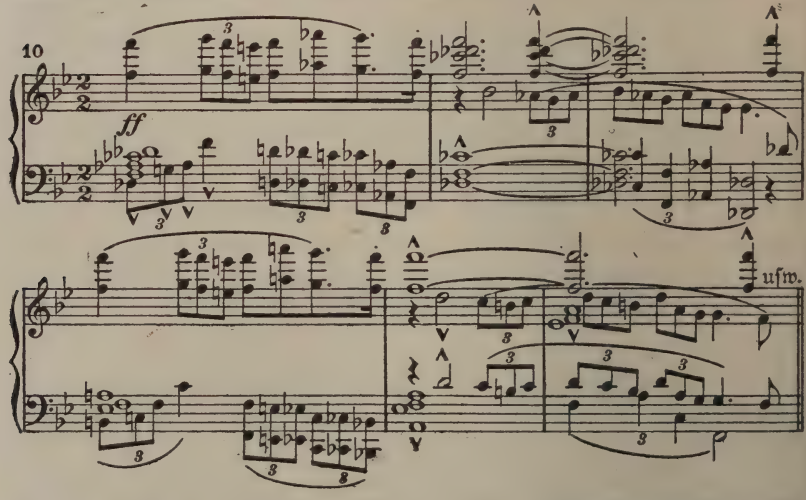

Es tritt feurig im Glanz des vollen Orchesters auf. Seinem schicksalbeschwerten Moll antwortet das von gleicher Kraft erfüllte Thema der Iris (8) in leuchtendem Dur.



Dieſes entwickelt ſich in ſchlanker Steigerung, und auf deren Höhepunkt mündet es in das fortreißende Motiv des Liebesentzückens (9). Hochgemut und leidenſchaftlich tritt uns Iris in dieſer

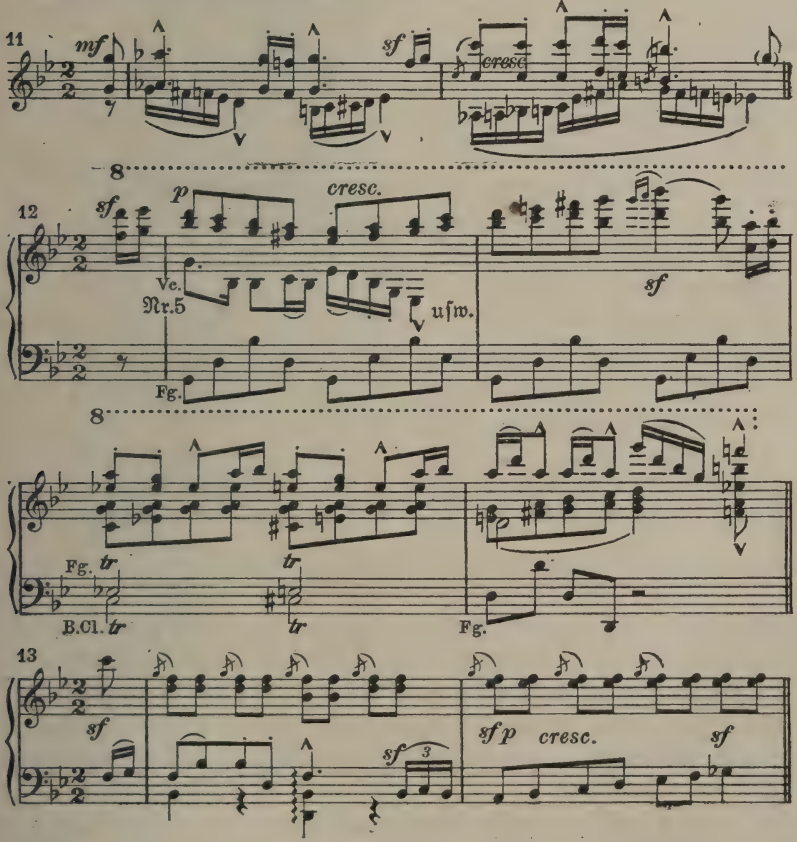



muſikaliſchen Spiegelung ihres Weſens entgegen. Kein Wunder, daß ihre Neigung dem blonden Frankenritter entgegenflog! Trat er ihr doch im Glanze ſeines Rittertums entgegen und kam er doch aus dem Lande, von deſſen reckenhaften Helden und deren Taten ihr ſolche Kunde geworden war, daß ihnen von je ſchon ihre Bewunderung gehörte. Und ſo antwortet denn der Wiederholung von Fridolins drängend werbendem Liebesthema (6) das Liebesmotiv der Iris (10).

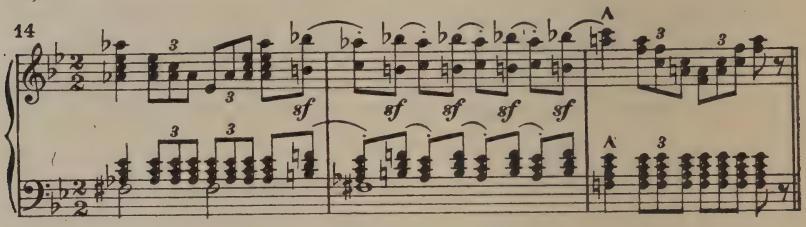



Es ſetzt meiſt in verhaltener Glut in Moll ein und wiederholt ſich ſogleich in feurig jauchzendem Dur. So loderten die Flammen der

Liebe beim ersten Sehen hoch empor. In einem ersten Kuß, den er mit der Geliebten tauschte, versanken für Fridolin Vergangenheit und Gegenwart, versanken die Erinnerung an zu büßende Schuld und der Abscheu vor seiner jetzigen Umgebung. Und dreister noch als vorher erhebt Gomella nun das Haupt. Er ist der einzige Vertreter von Byzanz, den uns der Musiker im Vorspiel vorführt, aber dafür auch ein besonders bezeichnender. Sein Thema (5) eröffnet den nun folgenden dritten Abschnitt des Vorspiels ganz allein, nur auf einen Triller des Fagotts gestützt, und ihm schließt sich nun eine ganze Blütenlese von Themen an, die sich an Gomellas (11, 12, 13) musikalisch verschwenderisch reich bedachte Person heften.

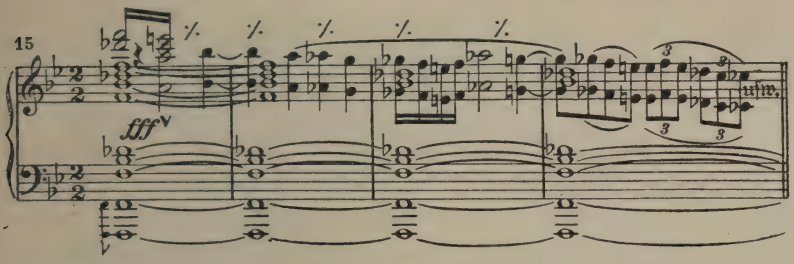


Zum Thema 12 übernimmt sogleich Thema 5 gewandt die Unterstimme. Dann mischt sich festliche Musik (14) zwischen die Gomella-Themen und verdrängt sie zeitweise.




Da haben wir ein Abbild des höfischen Treibens in Byzanz, dem die Sucht nach leichtem Lebensgenuß den Stempel aufdrückt. Auch in dem nun sich anschließenden (vierten) Durchführungsteil des Vorspiels umwuchert die Gomella-Melodik in keckster Weise Fridolins Gedanken an die Heimat. Sein Lobgesang auf diese (3) wird, während die Geigen in hoher Lage tremolierend durch viele Takte liegende Stimmen festhalten, unaufhörlich von den Gomella-Motiven 5 und 13 und Bruchstücken daraus umspielt, die sich gelegentlich auch übereinander schichten. Sie umranken dreist selbst das dann hervortretende Schuldmotiv (1). Fridolins ritterliches Thema (7) versucht sich heftig, aber vergeblich Geltung zu verschaffen. Dabei gerät seine Harmonisation in scharfe Dissonanzen, und auch Fridolins Liebesthema (6), das mit spöttischen Zwischenrufen der Flöten durchsetzt erscheint, erhält dumpfe, drohende Oktavenbässe. Schließlich treten zu dem Neben- und Miteinander all dieser Motivbildungen und der durch sie ausgedrückten Empfindungen auch Iris' Liebesjauchzer (10) und das Motiv von Fridolins nagendem Gewissen (4) miteinander hinzu. Dann rafft sich Fridolins Ritterthema (7) noch einmal auf, wird aber von den dröhnenden Vernichtungsschlägen des Schuldmotivs (1) abgeschnitten, und eine kurze Generalpause erhöht noch die Spannung. Sie bereitet auf den entscheidenden Entschluß vor, mit dem Fridolin im Abgrund tiefster Schmach die Kraft zu sühnender und befreiender Tat findet. Ein mit höchster dramatischer Ausdruckskraft gesättigtes, gewaltiges Unisono (15) der Holzbläser, Hörner und Streicher, das das aufs stärkste gesteigerte Fortissimo des vollen Orchesters durchdringt und das im Werke selbst Seitenstücke dort findet, wo der

zürnende Vater den entarteten Sohn verflucht (Kl.-A. S. 207) und wo dieser dann sich den Dolch in die Brust stößt, um im Tode zu sühnen (Kl.-A. S. 244), bringt die Entladung und Entspannung.

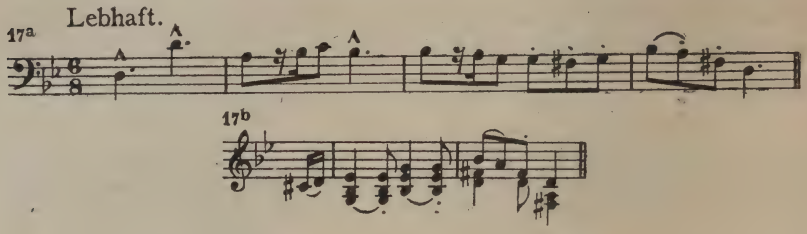



Dann hebt der Schlußabschnitt an. In ihm umspielen den Entsühnten Klänge aus der Heimat, deren Gedenken er sich nun wieder ohne Reue hingeben darf. So erscheint denn, eingeführt von der Heimatsweise (2), das Loblied auf die Heimat (3), sanft von den Geigen vorgetragen und von den Holzbläsern nach Art von 3b umwoben. Wohl versuchen noch die Gomella-Motive (5 und 13) sich einzudrängen; sie verflüchtigen sich aber vor der Erhabenheit des Todes, und, eingeleitet von einem schmerzlichen Seufzer des Englischen Horns (16),

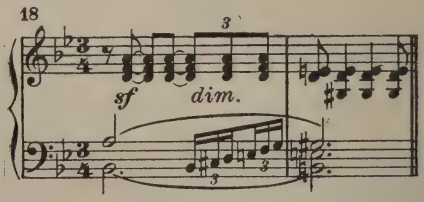
beschließt der schwärmerische Doppelschlag (3b), in der Höhe verklingend, das Vorspiel.

## Erster Akt

Lustige Triller der Holzbläser leiten die erste Szene ein. Der Vorhang enthüllt uns eine fröhliche Gesellschaft von Höflingen und Tänzerinnen, die sich in den üppigen kaiserlichen Gärten um den Kaiser Alexios schart. Der Herrscher vergnügt sich damit, von einer Terrasse herab Münzen unter bettelnde Buben zu werfen, und freut sich des wilden Gebalges der Burschen. Ein treffend geprägtes Thema begleitet diese Art höfischer Unterhaltung (17).



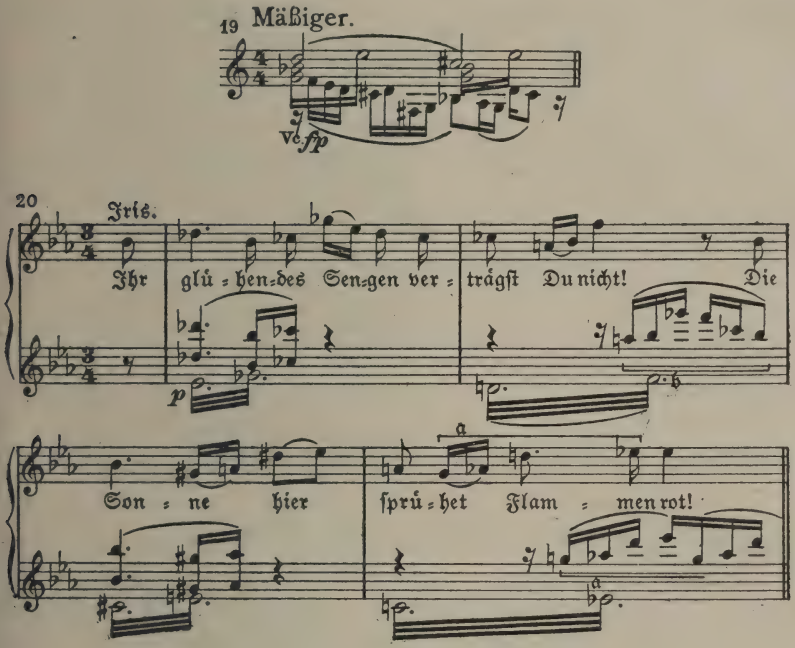

Ein lahmer und halbblinder Bettler bittet vergeblich um eine Gabe. Die Buben geraten derweil in heftigen Streit und ziehen die Messer. Einer fällt verwundet zu Boden, und die kaiserlichen Wachen bringen die Burschen hinaus. Nun erst wird Alexios des Bettlers gewahr, und gegen diesen wendet sich jetzt sein Übermut, der eben erst, und zwar auch noch bis zum bösen Ende, am Streit der Buben Gefallen gefunden hatte. Er verspottet den Krüppel, reißt ihm die Krücken fort und tanzt mit ihnen, unbeholfen wie ein Lahmer, bettelnd im Kreise herum. Das Thema des höfischen Treibens (17) schmiegt sich den wechselnden Vorgängen und Stimmungen gewandt an. Fridolin kommt gerade dazu, wie der Kaiser die Krücken weit von sich wirft und der hilflos am Boden liegende Bettler zornig den Frevler verflucht: „Am Tanz sollt Ihr ersticken!" Nicht ahnend, daß die Erfüllung dieser Prophezeiung nicht fern ist, eilen Alexios und seine Gäste lachend davon. Fridolin hebt dem Bettler seine Krücken auf. Doch auch gegen ihn wendet sich dessen Zorn (18).



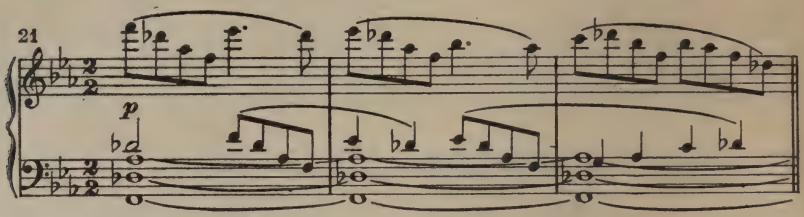

Er gehört zu des Kaisers Umgebung, teilt Luft und Licht mit jenen. So gilt auch ihm des Bettlers Fluch, solange er jene nicht fliehe. Fridolin läßt dem Zornigen hinaushelfen.

Von einer Seitenpforte her ist unbemerkt Iris aufgetreten. Sie hat Fridolin belauscht und ruft ihm nun zu, er möge diese Warnung des Bettlers beherzigen. Überrascht wendet sich Fridolin ihr zu, und

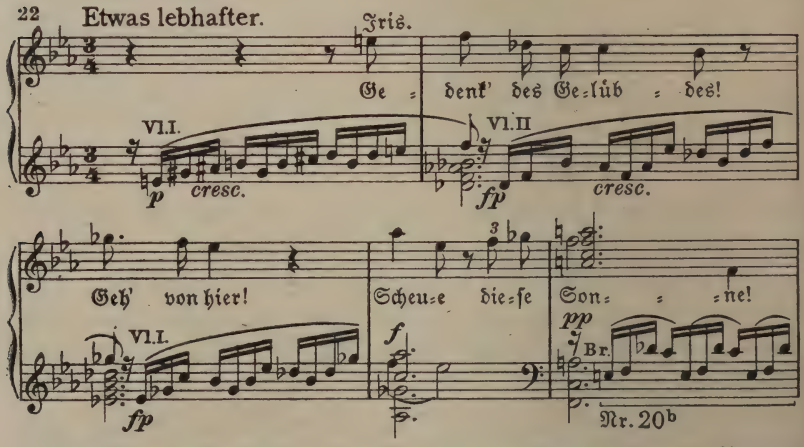
freudig setzt bei ihrem Anblick sein Rittermotiv (7) an. Sie wiederholt ihm des Bettlers Mahnung (18) und beschwört (19) ihn mit drängenden Worten, dieser zu folgen und Byzanz zu fliehen.




Doch Fridolin weist diesen Gedanken von sich (7). Iris aber verleiht ihren Worten im Melos ihres Themas 8 leidenschaftlichen Ausdruck, warnt ihn, den Abendländer, vor der Sonne von Byzanz und deren glühenden Strahlen, vor dieser Sonne Flammen, die ihn noch töten würden. Ein leuchtend schönes Motiv (20), das flammengleich auf und ab wogt, trägt ihre Worte. Aber mit nicht minderer Leidenschaft hält Fridolin ihr im Melos seines Liebesthemas (6) entgegen, daß sie allein es ist, die ihn hier fesselt, daß die lodernde Flamme, die ihre Liebe (10) in ihm entzündet, nun nicht mehr erstickt werden kann; er schließt, über breiten Des dur-Wogen des Orchesters (21), feurig mit der Aufforderung, der Liebe holde Zaubermacht, statt sie warnend zu dämpfen, mit ihm zu teilen.



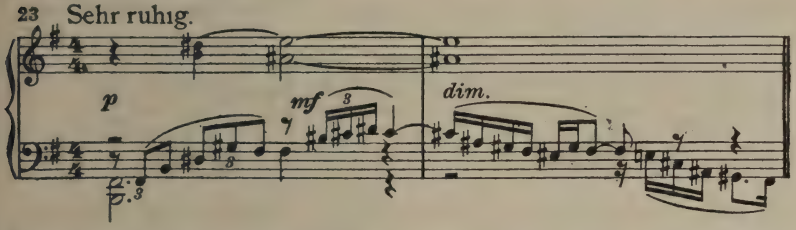

Da bricht Iris ergriffen in den Ruf aus: „Könnt ich dich lieben!“ (10) und enthüllt seinen drängenden Fragen dann den Grund, warum sie ihm mißtraue. Er sei nicht wahr zu ihr. Sie weiß, was ihn aus der Heimat trieb; einer seiner Gefährten, die ohne ihn dorthin weiterzogen, wohin Fridolin sein Gelübde (1) hätte treiben müssen, hat es ihr erzählt. Sie kennt seine Schuld gegen sein Weib (1). Und würde seiner Liebe Sturmeskraft (6) sie dies auch vergessen machen, — daß er sein Gelübde und damit den von Gott[1]) gewiesenen Weg zur Sühne nicht achte, daß er blind (20) seinen Sinnen folge (10) und im Begriff sei, seine Selbstachtung zu verlieren, das ist es, was sie von ihm stößt. Mit überredenden Figuren unterstützen die Geigen die schöne Sprachmelodik ihrer Worte (22).




Die Bratschen lassen der ernsten Warnung vor der Sonne von Byzanz leise das Sonnenflammenmotiv (20b) folgen. Fridolin erwidert zu

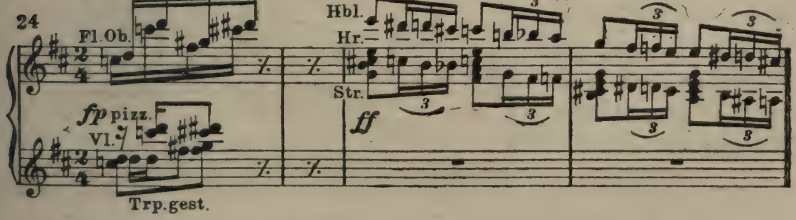
[1]) Die Akkorde der Stimme des Herrn aus „Banadietrich“ (vgl. dort Nr. 85) im Orchester machen hier Iris zur Verkünderin des unmittelbaren göttlichen Willens.

den Klängen seines ritterlichen Themas (7), daß er Byzanz verlassen wolle, — wenn sie ihm folge. Aber Iris verweist ihm stolz (8) und nicht ohne berechtigten Spott seinen kühnen Wunsch. Nicht süße Liebeswonne (9) soll ihm statt Strafe blühen. Nach einer Pause ruhiger Besinnlichkeit (23)

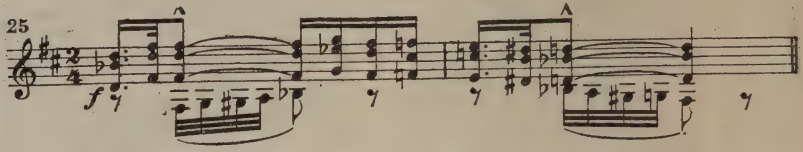



stellt sie ihm beredt vor, wie sie in seiner Heimat nicht neben seinem Weibe als seine Geliebte leben könne. Ihre Besonnenheit (23) verstärkt den bestimmten Eindruck ihrer Weigerung. Und dann ist auch sie, so sehr sie ihre feile und verbuhlte Umgebung verabscheut, doch eben ein Kind ihrer sonnigen Heimat und bedarf der Luft und der Sonne ihres Landes. In entzückender Modulation entfaltet hier das Sonnenflammenmotiv (20) in der Sologeige und der Singstimme seine lockende Schönheit, und in eindringlicher musikalischer Gestaltung (Kl.-A. S. 35) schließt Iris wiederum mit der Bitte, Fridolin möge aus Byzanz weichen, und fügt auf seinen Einwand, daß sie nicht fühle, was Liebe sei, das Bekenntnis hinzu: „Liebe ist Bewunderung! Reiße dich los von mir! Und ich will dich lieben!“ Damit eilt sie ins Haus. Fridolin, dessen ritterliches Motiv (7) heftig einsetzt, versucht vergeblich, sie zurückzuhalten, und bleibt dann sinnend zurück. Das Motiv der Schuld (1) hallt leise und dumpf ihm durch den Sinn.

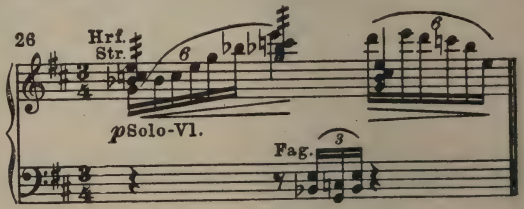
Da hört er Gomellas Schreien aus dem Palast heraus und entfernt sich. Gomella zetert über das „verdammte Rosenöl“ (24).



Von Sklaven des Kaisers verfolgt kommt er auf die Szene gestürzt und sucht sich zu verstecken. Die Sklaven sind dem Dieb auf der Fährte, der soeben dem Kaiser Goldmünzen stahl und dabei eine Flasche Rosenöl zerbrach. Ihre Nase führt sie auf Gomellas Spur, dessen Hände und Gewand verräterisch duften. Der Kaiser, der hinter ihnen auftritt, fällt kurz und verächtlich das Urteil: „Blenden! Und dann töten!" (25).

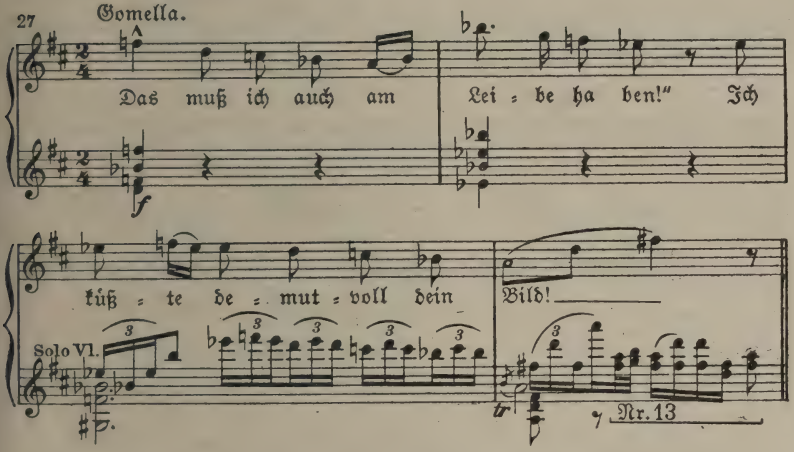



Da packt den diebischen Gomella die Angst. Aber seine Art (13) bleibt ihm treu und, während die Sklaven ihn packen, meint er frech, ein Dieb töte den andern nicht, und raube der Kaiser, der „Göttlich-Geliebte", Kronen, so stehle er ja nur Zechinen. Und als der Kaiser bei seinem Urteilsspruch bleibt (25), trumpft er noch stärker auf (13): der Tod sei weniger schlimm, als das Leben unter des Kaisers Zepter. Mit großer Zungengewandtheit, wobei das geschwätzige Thema 12 vorzügliche Dienste leistet, sucht er diese dreiste Behauptung, ins Scherzhafte überspringend, zu beweisen und bittet unter grober Schmeichelei den „alle Götter überstrahlenden" Herrscher um Milde (13). Er weiß, daß der Kaiser diese Mischung von Kriecherei und Frechheit liebt, und so erzählt er ihm mit unschuldiger Miene, wie er dazu kam, zu stehlen. Teufelsmotive aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10 und 8) melden sich flüchtig im Orchester, wenn er einleitend von seinem Zweifel spricht, ob ihn einst Gott oder der Teufel zu sich nehmen wird. Sie deuten an, daß der Teufel seiner jetzt schon sicher ist, und der Hörer wird, wenn er den Schurken erst näher kennen gelernt haben wird, gleichfalls nicht im unklaren sein. Den lockenden Anblick des Häufleins Gold (26), der Gomella bei seinem nachdenklichen Umherwandeln angeblich so ganz zufällig geworden, malt im Orchester hübsch folgende Wendung:



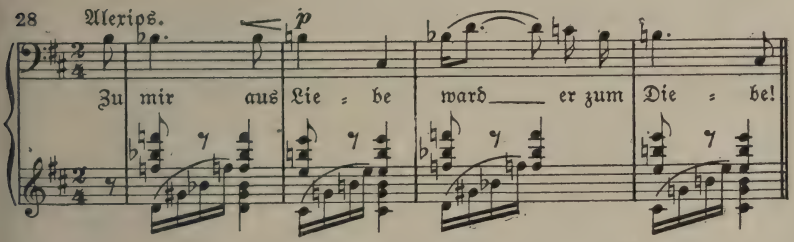
Es glitzert und gleißt wie Gold in Harfe und Sologeige. Die süßliche Inbrunst, mit der nun der Spitzbube das erhabene kaiserliche Bild auf den Zechinen geküßt haben will, bevor er sie stahl, erhält folgende treffende Vertonung (27).

27 Gomella.

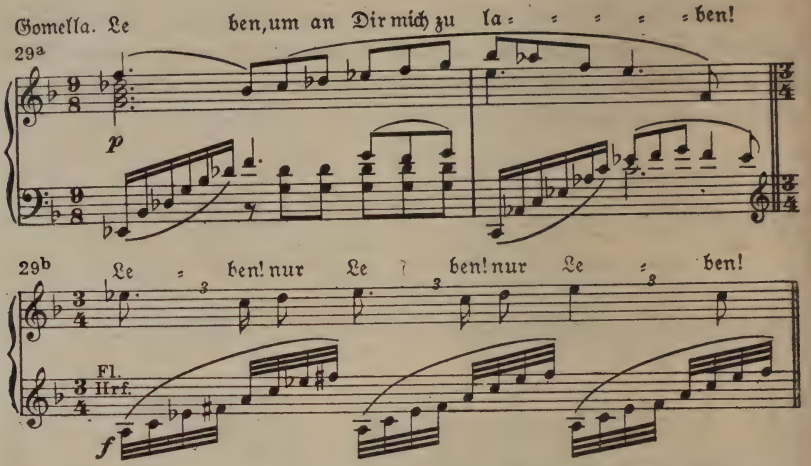



Im übrigen liefert das Gomella-Motiv 13 meist das Thematische. Auch das Rosenöl-Motiv (24) erscheint wieder, wenn Gomella seines Mißgeschicks mit ihm gedenkt. Der Kaiser geht lächelnd auf Gomellas Weise ein:

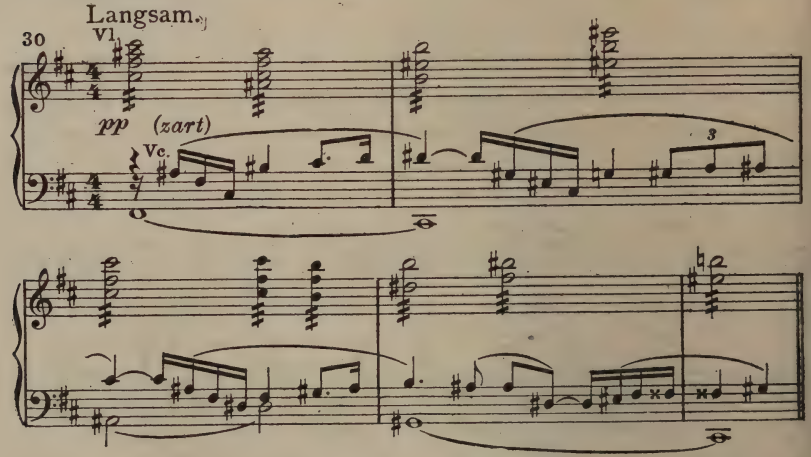
28 Alexios.




Gomella weiß, wieviel an verstiegener Schmeichelei der Kaiser verträgt, und seine Lebensgier (29) läßt ihn hier, wo es um seinen Kopf geht, den rechten Ton so gut treffen, daß ihm der Kaiser sein Leben schenkt.



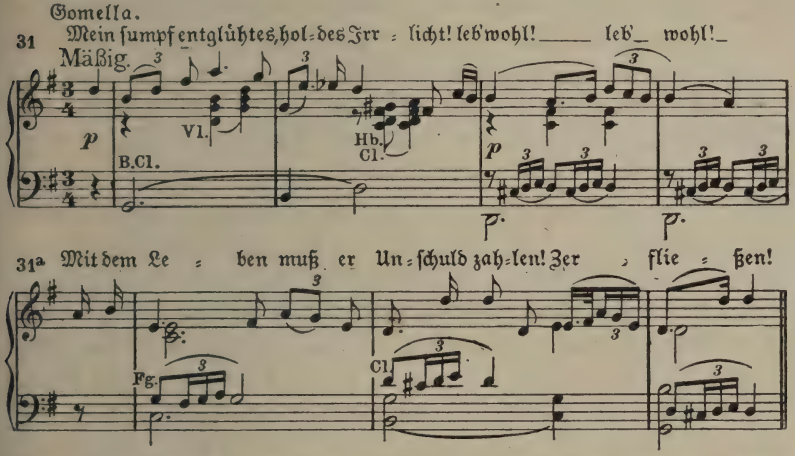

Ist er doch der Vater des Mädchens, das seine Leidenschaft zu besitzen begehrt. Diese Neigung des Kaisers für Iris (30) spiegelt sich in einer schönen melodischen Bildung voll Glut und doch zarter Empfindung wieder.



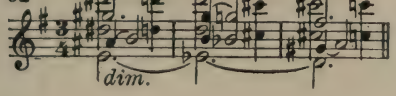

Sie erscheint hier zunächst nur mit dem Anfangstakt, wie wenn dem Kaiser eben erst der Gedanke kommt, die Zwangslage des Vaters dazu auszunutzen, ihm den Weg zur heißbegehrten Tochter freizumachen, und erst, wenn Alexios nun als Preis für sein ihm geschenktes Leben die Bedingung stellt, daß Gomella ihm heute nacht Iris zu-

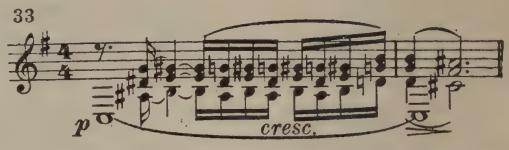
führen müsse, entfaltet sich das Thema ganz. Verblüfft und voll Ärger über das Rosenöl (24), das ihn in diese Lage gebracht hat, bleibt Gomella allein zurück. Denn sowenig dieser gewissenlose Vater auch davon berührt zu werden scheint, daß er Iris dem Kaiser als Geliebte ausliefern soll, so zweifelt er doch und mit Recht an Iris' Bereitwilligkeit. An dieser also hängt, nach des Kaisers Willen, sein Leben.

Da kommt Iris, von des Vaters Tat unterrichtet, erregt herbeigeeilt, und der alte Sünder spielt ihr nun nach allen Regeln der Kunst den zärtlichen Vater in Todesnot vor (31).

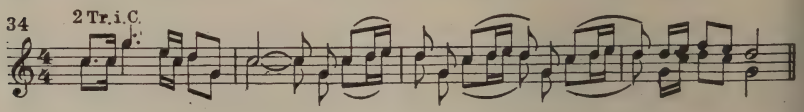



Seine Zärtlichkeit ist nicht nur süßlich, wie diese Melodie, sie ist auch Selbstsucht und unecht. Echt aber ist seine Todesfurcht, und so lebhaft ist sie, daß er den Sensenmann schon leibhaftig zu sehen glaubt. So wie wir den Tod in „Banadietrich" mit dem Teufel zusammen auf Dietrich zutreten sahen, so malt hier den Unsichtbaren das Orchester mit hohlen Quinten und den mit dem Bogenholz geschlagenen Streichinstrumenten. Auch das dorther bekannte Motiv des Todes (vgl. dort Nr. 78) vervollständigt hier Gomellas höchst anschauliche, sprachlich meisterhafte Schilderung des Todesgespenstes, das er schon zu sehen vermeint. Jammernd (32) knickt er schließlich zusammen.



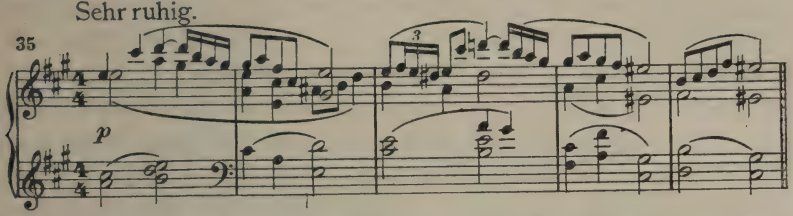



Dann fleht er schmeichelnd (31) die Tochter erneut an, ihm zu helfen. Dabei findet seine wortreiche Heuchelei in der Fortbildung des Themas 31 (bei a) die gefällig in Nachahmungen sich ergehende geeignete Weise. Endlich muß er aber doch auf Iris' Frage, was er denn getan, daß er sterben müsse, Rede stehen. Ausflucht suchend (33) windet sich sein Geschwätz nun hin und her. Auch seine jammernde Weise 31 muß ihm noch einmal helfen, die Tochter gegen sein Vergehen, den mißglückten Diebstahl, milde zu stimmen. Sie gerät in töchterlicher Hilfsbeflissenheit selbst auf den Gedanken, daß sie sich beim Kaiser für den schuldigen Vater verwenden wolle. So gelegen aber auch diese Absicht der Tochter Gomella kommt, er bringt es, bei aller seiner Abgefeimtheit, doch nicht über sich, ihr des Kaisers Bedingung und Wunsch (30) mitzuteilen. Ein Fluch auf das Rosenöl (24), das an allem schuld sei, bildet den Beschluß seines verlegenen Stotterns. Endlich blitzt ihm ein rettender Gedanke auf, und sogleich ist sein lustig-freches Thema 5, gefolgt von Nr. 11, wieder da. Er aber setzt sich hin und schreibt einen Brief. In ihm teilt er der Kaiserin Irene mit, was ihr Gemahl, der Kaiser, mit Iris im Sinn hat. Iris selbst soll der Kaiserin den Brief überreichen, darf aber seinen Inhalt nicht wissen. Während er schreibt und Iris hindert, ihm über die Schulter zu schauen, erklingen von fern her Trompetenfanfaren (34).

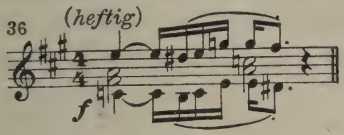



Sie gelten der Ankunft neuer Kreuzritter aus dem Abendland. Iris erhält den geschlossenen Brief und soll die sich nähernde Kaiserin hier erwarten, Gomella aber verbirgt sich. Seine Stimmung schwankt zwischen Angst (31) und Zuversicht (5) hin und her. Iris, allein geblieben, zweifelt, ob sie den Brief nicht doch öffnen solle. Das Nahen der Kaiserin und ihrer Frauen macht ihrer Unschlüssigkeit ein Ende.

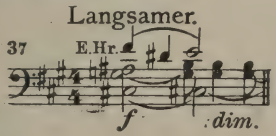
Die milde gütige Fürstin tritt unter den Klängen eines sich ihrem Wesen wundervoll anpassenden Themas (35) ein.

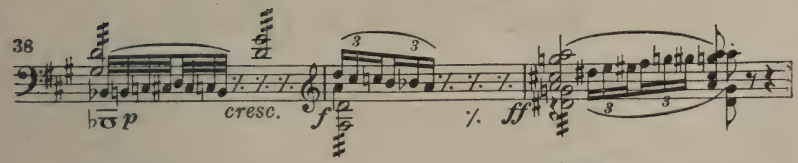


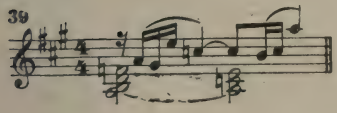

Sie begrüßt Iris gnädig. Kaum aber hat sie einen Blick in den Brief geworfen, so durchzuckt sie ein jäher Schmerz (36)[1]).

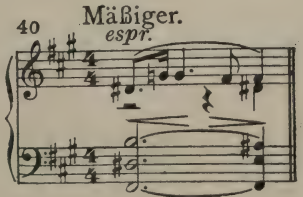



Empörung darüber, daß Iris selbst ihr die Kunde von des Kaisers Untreue übermittelt, läßt sie harte Worte gegen Iris brauchen. Umsonst beteuert Iris, daß sie den Inhalt des Briefes nicht kenne. Dann aber gewinnt der Schmerz über die ihr angetane Schmach im Herzen der Kaiserin die Oberhand. Tiefste Hoffnungslosigkeit (37) spricht aus dem hier auftretenden Motiv.



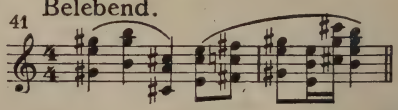



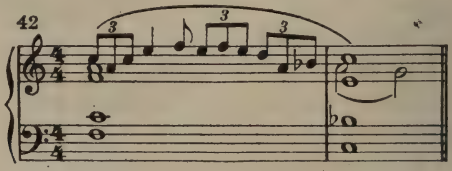

[1]) Man vergleiche hiermit die Ausdrucksparallele in „Kobold" Nr. 22b.

Und doch regt sich in ihr auch der Wunsch nach Rache (38), den eine düstere Chromatik in den Streichern und Holzbläsern untermalt. In knappen Fragen (39) heischt sie Auskunft, ob Iris in der Tat den Inhalt des Briefes nicht kennt und wem die Liebe des Mädchens gehört. An Iris' Stelle antwortet darauf die Hoboe mit Fridolins Liebesmotiv (6), während Iris selbst gesenkten Blickes schweigt. Schmerzlich erregt (36) mißdeutet die Kaiserin dieses Schweigen als Eingeständnis ihrer Schuld und überhäuft das Mädchen mit heftigen Vorwürfen. Aus diesen erst erfährt Iris, wessen die Herrin sie zeiht. Ihre helle Empörung aber stimmt die Kaiserin um, und sie spricht nun wieder mit der gewohnten freundlichen Milde (35) zu ihr und offenbart ihr jetzt den ganzen schimpflichen Handel, der zwischen dem Kaiser und dem geängstigten Gomella (31) schwebt und dessen Preis Iris' Schande ist. Sie beschließt, den treulosen Gemahl zu überlisten (37), und versichert sich dazu des rechten Helfers in der Person Gomellas, den Iris ihr herbeirufen muß. Sinnend (40) überdenkt sie den gefaßten Entschluß. Dann verläßt sie mit Gomella, der zwischen Furcht (31) und Hoffnung (13) schwebt, die Szene, um Rat zu halten, und das Thema der davonschreitenden Fürstin (35) wird sonderbar genug von Gomella-Motiven (13 und 31) kontrapunktisch begleitet.

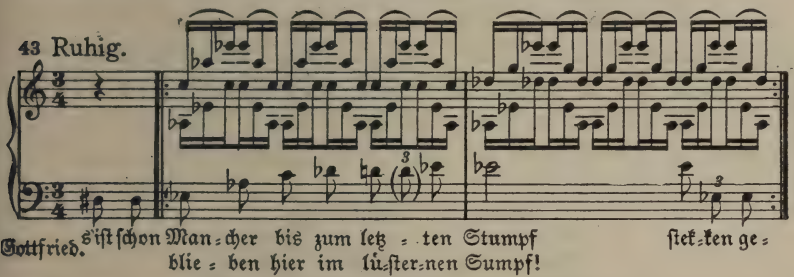
Trompetenfanfaren (34) aus größerer Nähe kündigen das Nahen der Kreuzfahrer an. Neugierige Mägde eilen herbei, und das Motiv der Kreuzfahrer (41) selbst meldet sich gleichfalls im Orchester.



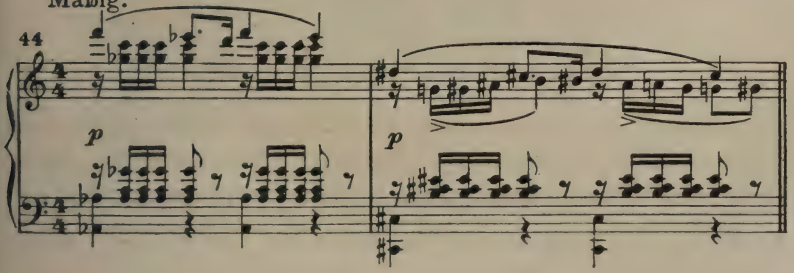

Die Stimmen der Kreuzfahrer in der Weise ihrer Fanfare (34) begehren Einlaß, und der Chor des Volkes begrüßt sie mit Heilrufen (41/34). Auch Fridolin eilt über die Bühne dem Hafen zu. Dabei stößt er auf Iris. Sogleich dringt er ungestüm (42) in sie, ihm eine Unterredung zu gewähren.



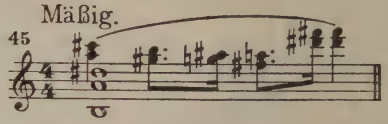
Iris weicht seinem Drängen verlegen aus und eilt davon. Als Fridolin ihr betroffen folgen will, wird er vom Ritter Gottfried, einem der neu angekommenen Kreuzfahrer, erkannt und begrüßt (41/34). Auf Gottfrieds lästige Fragen, warum Fridolin noch in Byzanz weile, antwortet dieser ausweichend. Da warnt ihn Gottfried mit derbem Scherz und männlichem Ernst vor dem Sumpf Byzanz, dessen Lockungen er anschaulich musikalisch zu malen weiß (43).




Derb und geradezu (41) erinnert er ihn an sein Ehrenwort, die Gefährten stimmen frisch in seine Worte und Mahnung ein, ihnen „zu Mannesstreit und Kampfbegehr" zu folgen (34), und, als Gottfried die dreifachen Pflichten des rechten Kreuzfahrers mit kernigem Humor lockend schildert, bestätigen sie ihm lachend die dritte dieser Pflichten, nämlich neben dem Raufen und dem Taufen — das Saufen. In die heitere Stimmung der Ankömmlinge kommt die Einladung des Kaisers zu einem Hoffest gerade recht. Gomella (5) überbringt diese und kleidet sie in eine gar zierliche musikalische Form (Kl.=A. S. 70). Zwar weiß er von einer Unpäßlichkeit des Kaisers zu berichten, aber Balsamtropfen und ihr aller Gebet werden, so hofft er, die Herzkrämpfe des Kaisers lindern, so daß der Herrscher beim Fest wird erscheinen können. In heuchlerischer Glätte (44) gleiten ihm die Worte von den Lippen.

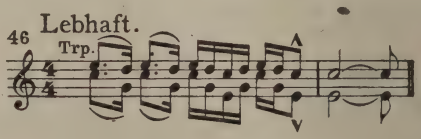


Von Höflingen geleitet ziehen die Kreuzfahrer davon (41/34); Fridolin folgt ihnen. Gomella aber schickt den Abgehenden recht unfreundliche Bemerkungen nach (5). Mißtrauen erfüllt ihn gegen diese „blonde Treuherzigkeit", die Tod und Teufel nicht fürchtet. Motive aus dem „Bruder Lustig" (vgl. dort Nr. 2a und 3a) und aus „Banadietrich" (vgl. dort Nr. 3) erinnern bei diesen Worten in gedrängter Kürze an zwei echte Beispiele kecken und trotzigen deutschen Reckentums, und Banadietrichs Trotzmotiv verknüpft sich dabei furchtlos mit dem Drohmotiv des Teufels („Bärenhäuter" Nr. 8b). Es ist nicht zu verwundern, daß gerade Gomella dieses Volk von echten Männern nicht mag; er liebt mehr die Memmen, wie er selber eine ist (13). Selbstgefällig streichelt er sich, dem „süßen Gomella", die Wange (45).



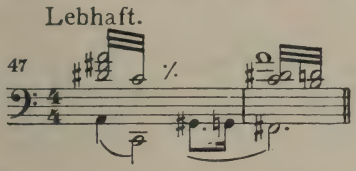

Dabei riecht er wieder das „verdammte Rosenöl" an seinen Fingern (24). Es mahnt ihn aber gerade recht; sein süßlicher Geruch paßt in die schwüle Luft, die durch die Erwartungen des sinkenden Abends weht. Diese Nacht soll des Kaisers Sehnen heilen, wie die Balsamtropfen sein krankes Herz (44). Gomellas Witz aber (12, 45, 5) fand die List, die sein Leben retten soll, ohne daß Iris' Ehre angetastet wird. Eunoë, die Sklavin, wartet schon. Sie ist bestimmt, verkleidet gleich Iris, den Kaiser zu täuschen. Zu ihr eilt Gomella nun.

Die Szene bleibt kurze Zeit leer. Aus der Ferne klingt das Geräusch des Festes herüber; man hört festliches Trompetengeschmetter (46).

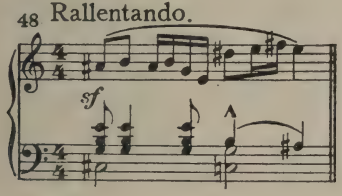



Im Orchester aber herrscht die aus dem Vorspiel bekannte Festmusik (14) vor, in die hinter der Szene die kleine Flöte einstimmt. Schaulustige eilen über die Bühne, auch Fridolin kommt daher. Eine verlarvte weibliche Gestalt tritt auf ihn zu und drückt ihm einen Zettel

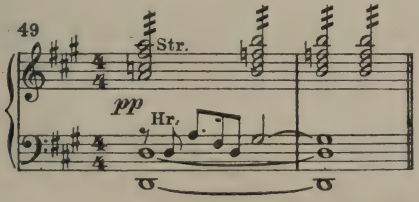
in die Hand. Auf ihm liest Fridolin eine geheimnisvolle Warnung (47): „Du bist im Wege! Achte auf die, die du liebst!“




Chromatische Terzengänge rufen die Erinnerung an den Rachewunsch der gekränkten kaiserlichen Frau wach (38). Die Überbringerin des Zettels ist verschwunden, Fridolin eilt ihr nach. Von der Seite her aber kommt Eustachia (48), die vertraute Dienerin der Kaiserin, geschlichen.

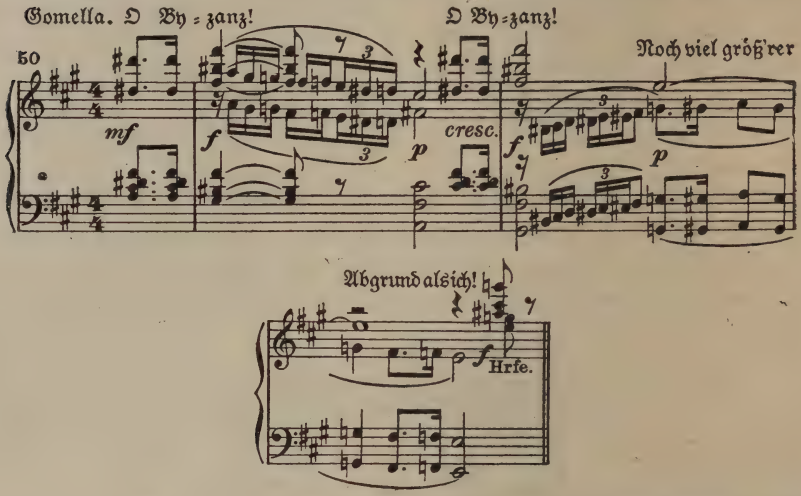



Die Alte verbirgt sich, um zu lauschen und so ihrer Herrin berichten zu können, ob die Täuschung des treulosen Gemahls gelang. Von der andern Seite her erscheint Gomella mit der verkleideten Sklavin, die obendrein noch durch eine Larve unkenntlich gemacht ist. Die Verkleidung ist zu Gomellas Zufriedenheit ausgefallen. Er verbirgt Eunoë im Gebüsch und heißt sie erst dann an Iris' Stelle treten, wenn diese sie rufe. Ein neues Motiv erhöht den spannenden Reiz der Vermummungslist (49).

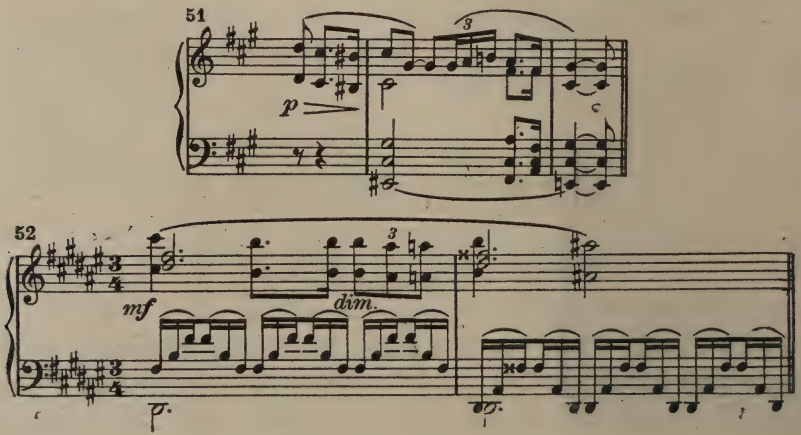


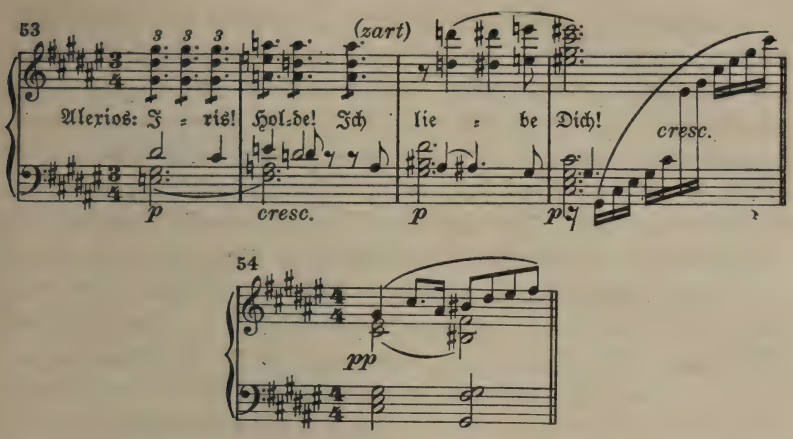

Gomella weiß, daß er um sein Leben spielt (31). Aber seine kecke Zuversicht (5) verläßt ihn nicht. In dieser Umgebung ist er, seiner Meinung nach, der Schlimmste doch wohl noch nicht. So preist er

denn mit gezierter Selbstgefälligkeit Byzanz als den Abgrund von Schlechtigkeit: „O Byzanz! Noch viel größrer Abgrund als ich!“ (50).



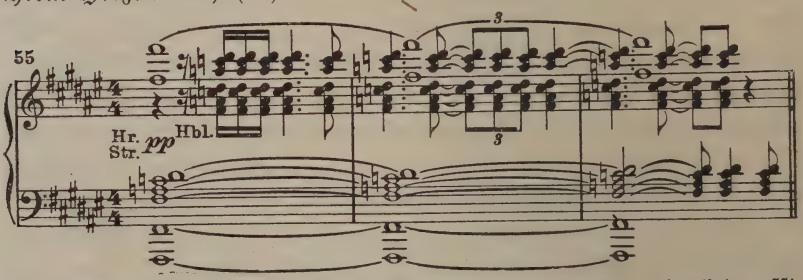

Iris tritt scheu und zögernd zu ihm. Er prüft ihre Ähnlichkeit mit Eunoë (49) und ist wiederum zufrieden. Dann verbirgt er sich rasch, denn Alexios erscheint und schaut nach Iris aus. Mit ihm tritt im Orchester sein Motiv 30 auf und wiederholt zunächst seinen Auftakt gleichsam tastend. Dann nähert er sich Iris mit zarter Zurückhaltung und wirbt (51) beredten Mundes um ihre Achtung.






Hier erweist die Musik in hervorragendem Maße sich als die Kunst edlen und veredelnden Ausdrucks, in dem Sinne, daß sie die innersten unverdorbenen Regungen des Menschenherzens auch durch das Äußere eines so mitleidslosen und gewalttätigen Herrschers und Menschen, als welchen der Hörer den Kaiser Alexios bisher allein kennen gelernt hatte, hindurchschimmern läßt. Erfüllte sein Dasein seither einzig die Gier nach Lebensgenuß in der rücksichtslosesten Form, so umgeben ihn nun hier, wo er vor Iris steht, ihr schonungslos sein Inneres enthüllt und dann erst um ihre Liebe wirbt, eine Reihe von musikalischen Themen, die in ihrer zarten Schönheit und echten Wärme uns einen Blick in den edlen Kern seines Wesens tun lassen, den sonst das Äußere eines von einer feilen Umgebung verwöhnten und verdorbenen Herrschers verhüllt. So das soeben angeführte Motiv 51! Aber auch das schon bekannte Thema seiner Leidenschaft (30) gewinnt erst hier seine rechte Bedeutung, wo wir erfahren, daß nicht nur sinnliches Begehren ihn zu Iris zieht, sondern, trotz allem, die Sehnsucht nach Reinheit (52), nach der Reinheit, die er selbst längst verloren, als deren Inbegriff aber die keusche Iris ihm gilt. Rief kurz vorher Motiv 17 die Erinnerung an sein frevelhaftes Treiben, vor dem ihm selbst ekelt, zurück, so strömt ihm nun mit herzandringender Gewalt das Geständnis seiner Liebe zu Iris (53) von den Lippen. Und wie er dann, während Motiv 52 im Orchester immer von neuem seine eindringliche Stimme erhebt, von seiner bisherigen Scheu spricht,

„das Heilig-Reine in ihr nicht zu beflecken", obwohl er sie lange schon liebte, — gegen solche Zartheit der Empfindung bleibt kein Weib unempfindlich! Nun darf er auch ungescheut Iris' keuschem Ohr anvertrauen, wie der Zufall, der ihres Vaters Leben in seine Hand gab und ihm damit einen Weg zu ihrem Besitz wies, noch ein zweites Hoffen in ihm erstarken ließ, die Hoffnung nämlich auf einen Thronerben (54). Die Kaiserin (35) täuschte diese; schwächlich ist ihr Söhnchen und kein Nachkomme mehr zu erwarten. Die Sorge um seinen obendrein von einem mißgünstigen Bruder bedrohten Thron — hier läßt das Gottesgnadentum-Thema aus dem „Herzog Wildfang" (vgl. dort Nr. 1) Glanz und Bürde der Kronenträger vor des Hörers Ohr lebendig werden — bedrückt Alexios schwer. Iris nun soll ihm mit ihrer Liebe zugleich auch die Hoffnung auf einen Erben schenken (54) und so mit ihrer Reinheit (52) ihn selbst und den Thron von Byzanz stärken und stützen. Noch einmal richtet er die zart werbende Frage an sie (30), und Iris vermag sich dem Eindruck seiner Worte und seiner Werbung nicht zu verschließen. Sie hallen in ihrem Herzen nach (55).

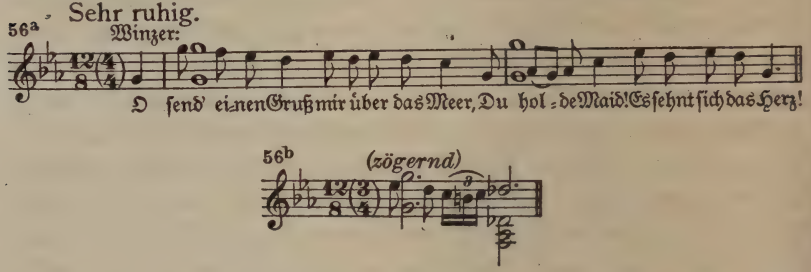



In düsterem Sinnen verharrt sie zunächst schweigend. Endlich rafft sie sich auf. Sie will — so kommt es fast tonlos von ihren Lippen —, die zur Rettung des Vaters bedungene Strafe auf sich nehmen. Nur bittet sie — hier verläßt die Singstimme den bis dahin starr und im Gleichklang mit den synkopierenden Geigen festgehaltenen Ton (fis), um zu freierem Vortrag überzugehen —, nur bittet sie den Kaiser, ihr Schamgefühl zu schonen und zu gestatten, daß sie verhüllten Antlitzes bleibe und „Dunkel rings den Raum erfülle". Das gesteht ihr Alexios zu, küßt sie und hängt ihr einen Schmuck um den Nacken. Hierzu bringt das Streichquartett sehr zart sein Leidenschaftsthema (30)

in hoher Lage. Dann geht er, auf ihre Bitte, voran ins Innere des Schlosses. Der Ansatz des Themas 30 in ständigem Wechsel mit dem Vermummungsmotiv (49) begleitet sein Abgehen: nahe beieinander hausen Leidenschaft und Täuschung. Sobald der Kaiser verschwunden ist, tritt Eunoë aus ihrem Versteck lebhaft auf Iris zu und fordert den Schmuck für sich. Iris weigert ihn ihr. Wenn jetzt der Kaiser unvermutet zurückkommt und beide Frauen nebeneinander erblickt, droht höchste Gefahr. Erregte Geigenfiguren begleiten den Wortwechsel zwischen Iris und Eunoë. Gomella, um das Gelingen des Plans und um sein Leben besorgt (31), tritt zwischen sie und heißt Iris, der Sklavin den Schmuck auszuhändigen, da sonst sein Fehlen dem Kaiser auffallen könne. Da erklärt Iris mit plötzlichem Entschluß, sie wolle — selbst dem Kaiser folgen. Welche Empfindungen sie in diesem Augenblick bewegen, deutet im Orchester das Englische Horn mit jenem Motiv (54) an, mit welchem Alexios seine Hoffnung auf einen Leibes- und Thronerben ihrem Herzen so nahegebracht hatte; gleichzeitig lassen die Geigen in hoher Lage des Kaisers Liebesgeständnis (53) noch einmal anklingen. Ebenso rasch verwirft sie aber den Entschluß wieder, gibt dem Vater den Schmuck, und mit diesem angetan verschwindet Eunoë nun im Palast. Noch einmal klingt die Festmusik (14) herüber; im übrigen liefern die Themen, die die Szene bisher beherrschten (30, 49, 52, 54), die Zutaten für den Orchestersatz bis zum Schluß des Akts hin. Aber noch ein anderes Motiv tritt in den tiefen Streichern und der Baßklarinette zu ihnen. Als Iris sich nun auch zögernd entfernen will, glaubt sie nämlich im Gebüsch Geräusch zu hören und sieht ein spähendes Augenpaar leuchten. Sie ahnt nicht, daß die Dienerin der Kaiserin, Eustachia, sich dort zum Lauschen verbarg; ihr eignes Gewissen läßt sie vielmehr an Fridolin denken, dessen Verdacht diese nächtliche Szene aufs ärgste erregen müßte, hätte er ihr ungesehen angewohnt. Und so tritt das Motiv der Warnung (47), die Fridolin vorhin durch jenen Zettel empfing, hier bedeutungsvoll wieder hervor. Weiß Iris sich auch frei von Schuld, ihr ist bange ums Herz, und unverwandt nach jenem Gebüsch blickend schleicht sie davon. Der Ansatz des Leidenschaftsmotivs des getäuschten Kaisers (30) verhallt wie ein Seufzer im Schlußakkord des Akts.

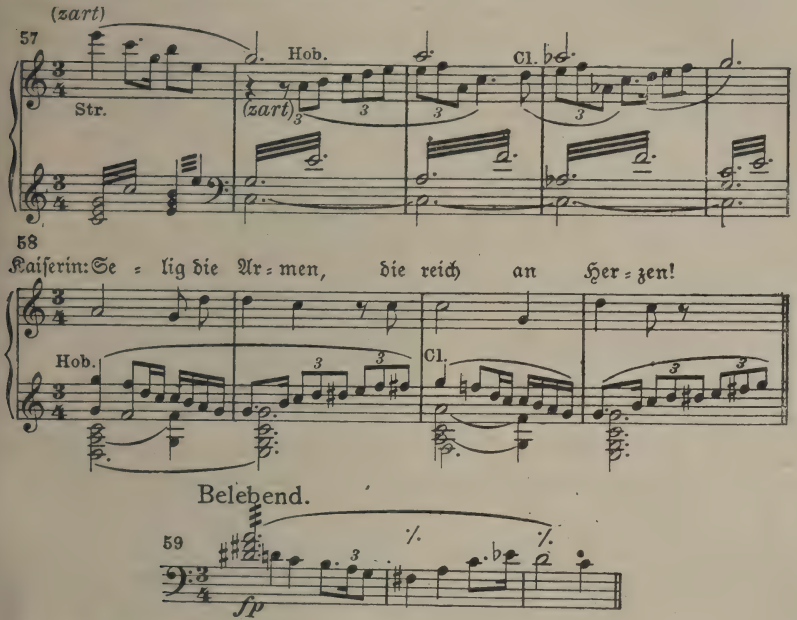
## Zweiter Akt

Der Vorhang öffnet sich, ohne daß eine orchestrale Einleitung vorangegangen wäre. Lediglich die liegende Oktave der Klarinette und Hoboe $g^1$—$g^2$ bildet für geraume Zeit die instrumentale Unterlage des Liedes, das hinter der Szene ein Winzer (56) bei der Arbeit im Weinberg singt.




Der Sang voll Heimweh und Liebessehnen schallt zur Kaiserin herauf, die wir in einem Saal des Schlosses mit einer Stickerei beschäftigt erblicken. Ihr kleiner Sohn spielt auf der Terrasse; Eustachia steht neben ihr und erstattet ihr Bericht darüber, was sie des Nachts erlauscht hat. Leises Gewittergrollen erhöht die Bangigkeit der Stimmung. Das von fern herüberklingende schwermütige Winzerlied gibt einen trüben Untergrund für Eustachias stockenden Bericht über des Kaisers Untreue. Seine liebloſen Worte über ihr schwächliches Kind darf sie nicht verschweigen; sie vertiefen nur noch den Schmerz und die Hoffnungslosigkeit der Kaiserin. Eustachia eilt zu dem draußen spielenden, in Weinen ausgebrochenen Kind, und die Kaiserin, allein geblieben, kann nun ihrem Leid in einem Selbstgespräch Ausdruck geben. Das Motiv ihrer Schwermut (37) herrscht im Orchester vor. Sie fragt — und wie oft schon mag sich die unglückliche Fürstin so mit Fragen gemartert haben, auf die es keine Antwort gibt! —, womit sie Gott erzürnt haben könnte, daß er ihr diese Schmach schickt. Freilich, ohne Liebe ist sie dem Kaiser einst gefolgt. Vielleicht lockte sie der Krone Glanz (den hier wieder das Gottesgnadentum-Thema aus dem „Herzog Wildfang" [Nr. 1] mit einem zarten Streiflicht beleuchtet). Was ihr von allem blieb, ist der Ekel über ihr vergeudetes Leben.

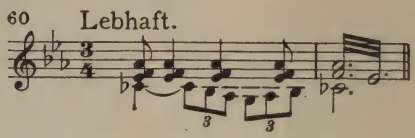
Ungestillt lebt die Sehnsucht nach Liebe in ihrem Herzen. Von dieser kündet ein schönes Thema (57).



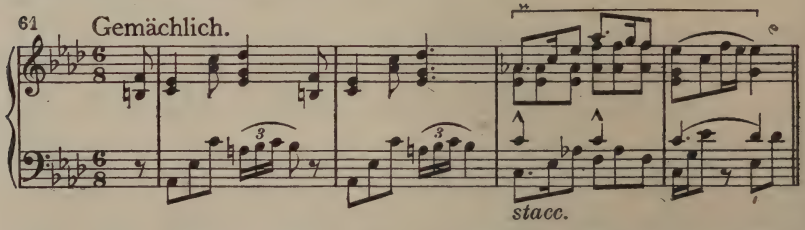

Die Fürstin, die in Prunk und Pracht erstickt, preist die Armen selig, denen Liebe ward (58). Ihr ist es auch nicht gegeben, zur Stillung ihres Sehnens (57) gleich anderen Frauen vom rechten Wege abzuweichen oder sich die Freiheit mit Gift und Mörderdolch zu ertrotzen (59) oder den geliebten Mann durch Zauberwerk zu sich zu zwingen. Hier deuten zwei Motive aus der Andreasnachtbeschwörung in „Bruder Lustig" (vgl. dort Nr. 25 und 26) im Wechsel mit Beispiel 57 diesen Weg zur Vereinigung mit dem heimlich Ersehnten näher an. So malt sie sich denn, vor entschlossener Tat zurückschreckend, noch einmal des Glückes Süße aus, das unter Tausenden nur ihr allein versagt blieb, und die beiden Themen 57 und 58 liefern die melodischen Linien zur Führung der Singstimme. Aber ihre bangen Fragen beantwortet am Schluß die ganze Hoffnungsleere des Motivs 37 und von ferne wieder des Winzers traurige Weise. Wo fände sie Trost? Sie gedenkt der Tat einer Schwester Eustachias, die sich ver-

zweifelnd ihrem rohen Mann durch Selbstmord entzog. Eustachia (48) muß ihr Näheres davon berichten, und an der treuen Schaffnerin leidenschaftlicher Parteinahme für ihre unglückliche Schwester, an ihrer festen Überzeugung, daß Gott dieser die Tat verzieh, richtet sich die Herrscherin sichtlich auf. —

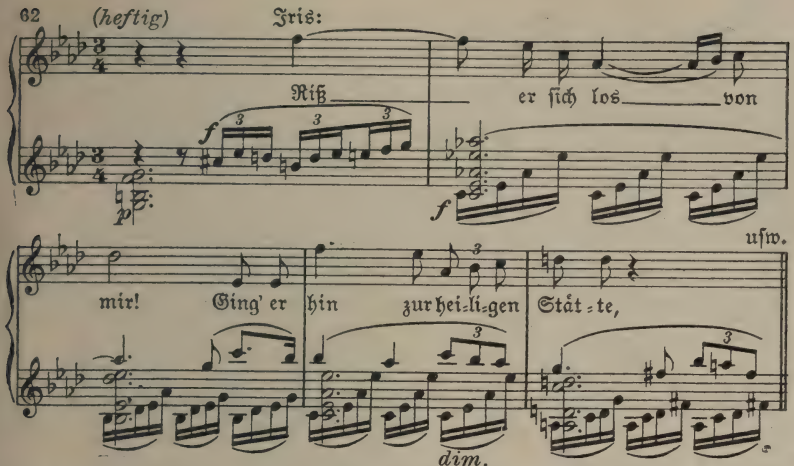
Da stürzt Iris atemlos herein. Erregung (60) durchpulst ihre Worte.



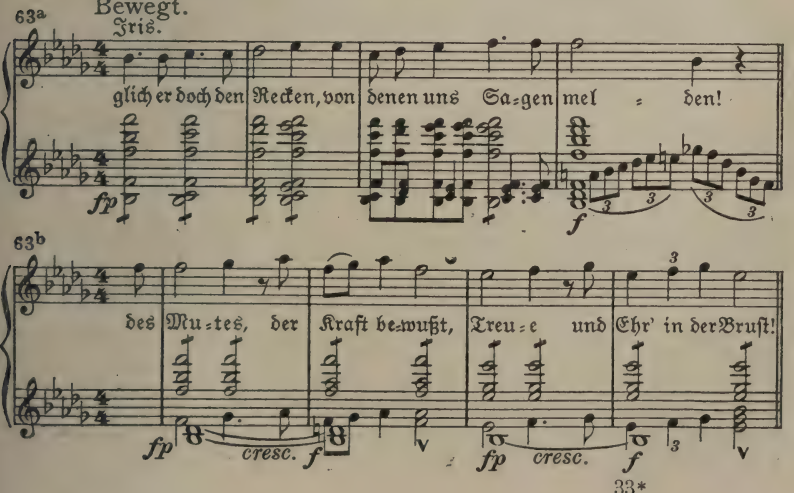

Sie erzählt, wie der Kaiser in ihr Gemach gedrungen und wie sie vor ihm und vor Fridolins Stimme, die sie draußen zu gleicher Zeit vernahm, hierher geflohen sei. Es bangt ihr vor Fridolins Liebe wie vor seinem Mißtrauen (47). Die Kaiserin heißt sie, sich ruhig zu ihr zu setzen und ihr sticken zu helfen. Das Stücklied (61) hebt im Orchester seine hübsche Weise an.

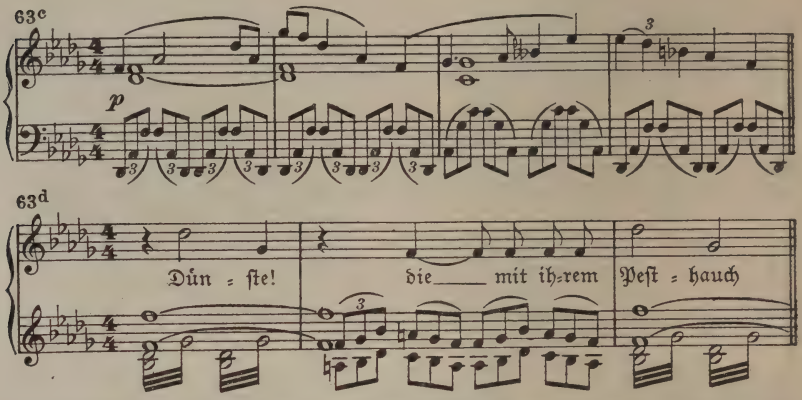



Ob sie denn Fridolin liebe? Diese Frage der Kaiserin beantwortet Iris freimütig mit „Ja!", und doch auch mit „Nein!", weil sie nicht stolz auf ihn sein kann. Schon Fridolin hatte von ihr hören müssen (Kl.-A. S. 35 f.), daß für sie Liebe ohne Bewunderung des geliebten Mannes undenkbar sei. Vergebens stellt ihr die Kaiserin vor, wie groß seine Liebe zu ihr sei, daß er über ihr sogar seine Ritterpflicht (7) vergaß. Iris aber beharrt darauf, daß ihm sein Sühnegelübde (1) vor allem heilig sein müßte. Wenn er, um dieses zu erfüllen, sich von ihr losrisse, dann wäre er ein großer und wahrer Mensch, so erklärt sie mit Entschiedenheit über feurig bewegtem Orchester (62). Auch der Gedanke, daß er im Kampfe dort fallen könne, macht sie nicht wankend. Trauernd würde sie ihn dann ewig lieben (6), und



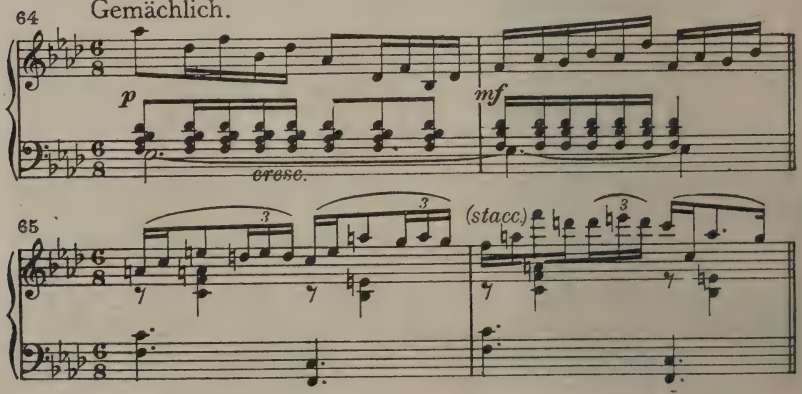

eine zarte Gegenmelodie schmiegt sich im Orchester dabei in die ungestüm aufwärts drängende Melodie des Beispiels 6 (Kl.-A. S. 113). Dann aber stimmt sie in hoher Begeisterung einen herrlichen Lobgesang auf die germanischen Helden (63) an, von deren Reckenhaftigkeit und Treue sie Wunderbares vernommen und die nun für sie der Inbegriff alles großen Helden- und Menschentums geworden sind. O gliche Fridolin ihnen! Das ist ihr heißester Wunsch. Von fortreißendem, jauchzendem Schwunge ist die musikalische Einkleidung dieses einzigartigen Preisliedes auf das Germanentum.



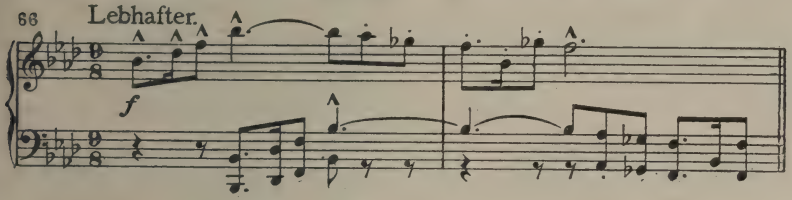


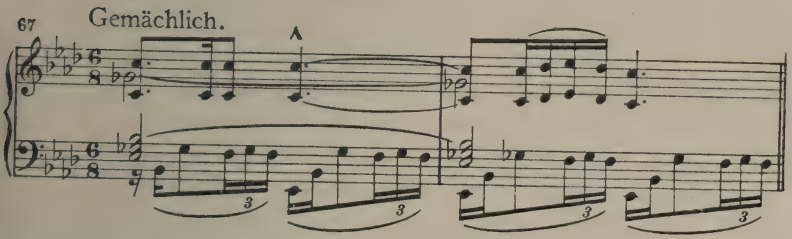

Die Instrumentation und der Satz sind glänzend, dabei einfach und durchsichtig gehalten, häufig in rein akkordischen Achtelschlägen, so wie es die Kraft und die stolze Schönheit solcher Melodieführung nicht nur fordert, sondern einzig auch zuläßt. Iris schließt mit dem feurigen Bekenntnis, daß nur Bewunderung ihr Herz zur Liebe entzünde.

In diesem Augenblick tritt Fridolin ein. Er stürzt heftig (42) auf Iris zu, wird aber der Kaiserin gewahr und hält, sich verbeugend, inne. Diese verweist ihm in hoheitsvoller Milde (35) sein Ungestüm. Dabei verrät ihr sehnsuchtsvolles Motiv (57) im Orchester, was sie Worten niemals anvertraut hätte, wie nahe Fridolin nämlich ihrem eignen Herzen steht. Gefaßt wendet sie sich dann gemächlich wieder zu ihrer Arbeit am Stickrahmen. Ein spielerisch tändelndes Motiv (64), das den Rhythmus des schon im „Bärenhäuter" festgelegten Spielmotivs (vgl. dort Nr. 49) festhält, leitet zum Sticklied (61) über.



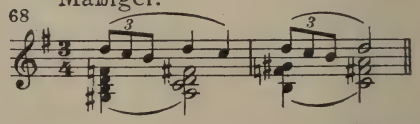
Die Kaiserin und Iris singen dieses nun gemeinsam. Fridolin streut im Gespräch mit sich selbst Bemerkungen ein, die sein erwachter Argwohn ihm eingibt. Ein tändelnder Zwischensatz (65) trennt die erste von der zweiten Strophe. Die Kaiserin zieht nun auch Fridolin gütig zur tätigen Mithilfe heran: er darf, auf den Stufen vor ihr kniend, ihr die Seidenfäden zum Entwirren halten. Während der zweiten Strophe kommt auch der Kaiser hinzu. Fridolins Anwesenheit ist ihm lästig, und er sucht ihn zu entfernen. Ein sehr bestimmt geformtes Motiv (66), dem Rhythmus des Stickliedes (61 bei a) entnommen, begleitet seinen Entschluß, der Vierte im fleißigen Bunde zu sein.



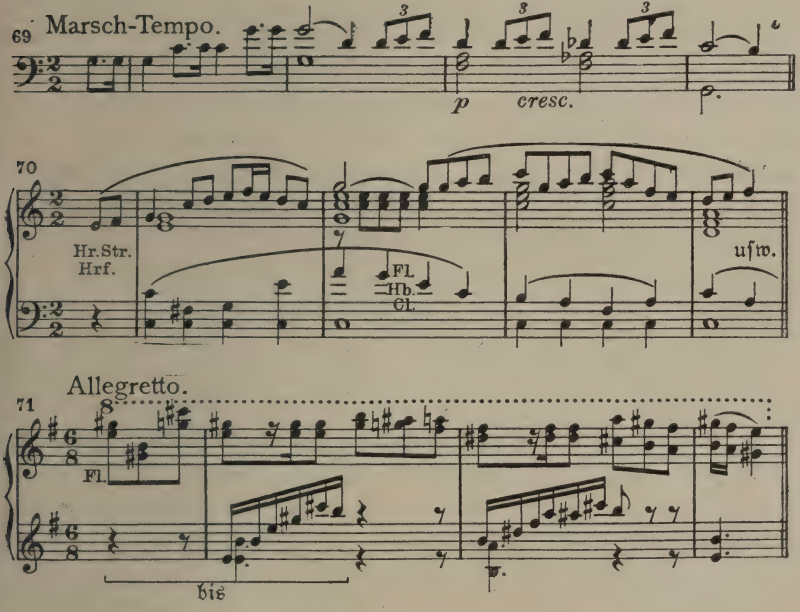

Er setzt sich Iris zu Füßen und hält, wie Fridolin der Kaiserin, nun Iris das Seidengarn. Das Tändelmotiv (65), teils allein, teils mit dem Sticklied verknüpft, liefert im Orchester den leicht gewebten Hintergrund, von dem in wirkungsvollstem Gegensatz das von der Spannung ihrer inneren Stimmung geladene Spiel der Darsteller sich abhebt. Fridolin sucht argwöhnisch zu erlauschen, was der Kaiser mit Iris flüstert. Iris wiederum weicht voll verlegener Scham dem verliebten Drängen des Kaisers aus, der nach dem Schmuck, seinem nächtlichen Geschenk, das er an ihr vermißt, fragt. Die Kaiserin endlich empfindet ihres Gemahls rücksichtsloses Gebahren gegen sie vor Fridolin und Iris als bittere Kränkung. Die zunehmende Spannung (67) der Stunde malt sich in einem besonderen Motiv. Es hält, vom

Tändelrhythmus (65) begleitet, acht Takte hindurch beharrlich die gleiche Tonlage fest. Die Kaiserin muß noch Bittereres hinnehmen: Alexios beginnt sie zu necken, um die Aufmerksamkeit von sich und Iris abzulenken. Spöttisch spielt er auf ihre verborgene Neigung zu Fridolin an und trifft die Ärmste so mitten ins Herz. Umsonst beteuert sie ernst die Reinheit ihres Gefühls, der Kaiser zuckt nur ungläubig die Achseln und wendet sich dann Fridolin zu (66). Während der Tändelrhythmus (65) zwei neue melodische Blüten treibt (Kl.-A. S. 127, Z. III und IV), kündigt er ihm als Beweis seiner Gnade an, daß er auf seinen Arm im Kriege zähle (66). Fridolin wehrt lebhaft ab und dankt für den Beweis kaiserlicher Huld, dessen Absicht, ihn nämlich vom Hofe und von Iris zu entfernen, er wohl durchschaut. Die Kaiserin sucht ihm zu Hilfe zu kommen, indem sie sich erhebt, so Arbeit und Geplauder beendet (64) und Fridolin entläßt. Dieser geht zögernd ab, vom Kaiser barsch angelassen; auch die Kaiserin verläßt den Saal. Das Sticklied und das Tändelmotiv (61 und 65) verklingen im Orchester. Iris will der Kaiserin folgen, wird aber vom Kaiser zurückgehalten und von ihm, trotz ihrem Sträuben, geküßt (30). Da ruft Fridolin, indem er im Hintergrunde noch einmal vortritt, erregt ihren Namen. Wohl oder übel läßt der Kaiser Iris los und geht mit einigen spöttischen Bemerkungen zu Fridolin (66) ab. Nun faßt Fridolin in bebender Erregung Iris an der Hand und bestürmt sie mit Fragen. Das Motiv der eifersüchtigen Erregung (42) und das des Argwohns (47) stützen seine leidenschaftlichen Worte und geleiten auch Iris' kalte und heftige Abwehr seines Mißtrauens und seiner vermeintlichen Ansprüche. Da erinnert er sie an die Zeit, wo sie den ersten Kuß getauscht, und ein neues Motiv tritt auf, ein Ausfluß seines seligschmerzlichen Gefühls (68).




Zuvor schon hatte Motiv 42 in ruhigerer Bewegung den weicheren Ausdruck herzlicher Bitte erhalten (Kl.-A. S. 133). Iris aber ist entschlossen, sich nicht rühren zu lassen, und bleibt bei ihrer Mahnung,

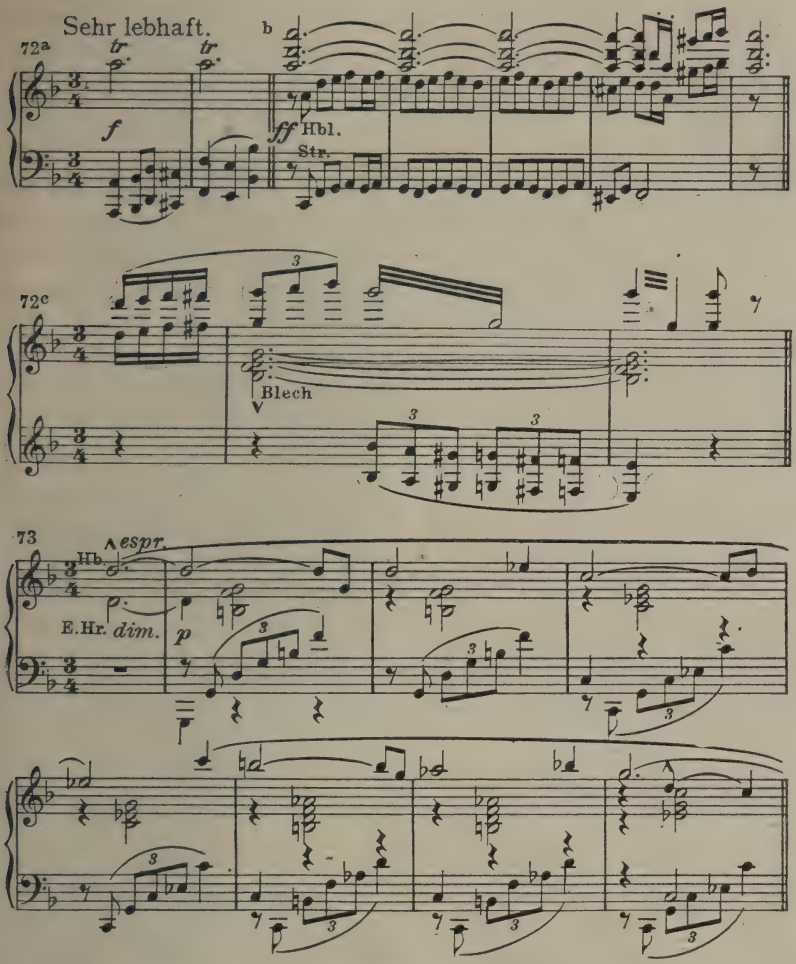
er möge Byzanz verlassen. Fridolin wiederum ist gewillt, sein Sühnegelübde (1) zu erfüllen, nur muß er zuvor ihrer Liebe sicher sein, jener Liebe, wie sie einst ihr Kuß (68) ihm verriet, sicher auch, daß er Alexios' Werben nicht zu fürchten hat. Sein erneuter Verdacht (47) reizt sie zu heftigster Abwehr. Hier aber macht Gomella dem Beieinander beider ein Ende. Er kommt dahergeeilt und schiebt Iris geschäftig hinaus, da das Kaiserpaar mit Gefolge naht, um hier den Gesandten Venedigs feierlich zu empfangen. Ein Einzugsmarsch besonderen, byzantinischen Gepräges (69) kündigt sich im Orchester bereits an.




An den Empfang soll sich ein Tanzfest schließen, und wir erfahren durch ein Selbstgespräch Gomellas, daß Verschwörer sich dieses festliche Treiben zunutze machen wollen, um den Kaiser zu ermorden. Auch Gomella hat man bestochen. Er nahm das Gold, wir kennen ja seine heiße Liebe zu dem gelben Metall schon; aber nichtsdestoweniger ist er entschlossen, die Verschwörung dem Kaiser zu verraten und so doppelten Lohn einzustreichen. Während der Marsch (69)

sich breiter entwickelt, erscheint das Kaiserpaar. Im Begriff, den Thron zu besteigen, ruft der Kaiser Iris an seine Seite. Er beachtet den entrüsteten Einspruch der Kaiserin nicht und zwingt sie, an seiner anderen Seite Platz zu nehmen. Fridolin muß sich auf sein Geheiß der Kaiserin zu Füßen niederlassen. Eine Marschweise (70) höfisch-glatten Charakters begleitet den für die Kaiserin, für Iris und für Fridolin gleich peinlichen Vorgang. Der Kaiser vermißt an Iris wiederum seinen ihr geschenkten Schmuck. Gomella erklärt dessen Fehlen mit einer Notlüge und schilt für sich wieder einmal auf das „verflixte Rosenöl" (24), das ihn in solche schwierige Lagen bringt. Nun kommt der venezianische Gesandte feierlich hereingezogen, wobei der Marsch (69) im vollen Orchesterglanze ertönt. Er überreicht dem Kaiser ein Schreiben Dandolos, des Dogen von Venedig (70). Kaum hat er den Namen des Dogen genannt, so stutzt der Kaiser und wiederholt den ihm absonderlich dünkenden Namen in mehr und mehr sich steigender Heiterkeit, um dann ein förmliches Spottlied (71) auf ihn anzustimmen. Gomella gerät in bewundernde Verzückung ob dieses göttlichen Einfalls seines kaiserlichen Herrn, die Umgebung des Kaisers in zunehmende Heiterkeit. Schließlich stimmt der Chor in das Spottlied ein, und unter Gomellas Führung umtanzen alle den entrüsteten Gesandten. Dieser verläßt den Saal mit der Drohung, daß Byzanz eher von ihnen hören werde, als es glaube. Der Kaiser kann vor Lachen kaum sprechen, und das Gelächter sowie der Spottchor (71) schallt dem empörten Beauftragten Venedigs nach. Als Baß zum Spottlied erscheint dabei das Marschmotiv (69). Der Kaiser ist sich darüber klar, daß der Vorfall Krieg mit Venedig bedeutet. Er ernennt schon jetzt den Feldherrn dafür, und zwar — Fridolin, um so des Nebenbuhlers um Iris' Liebe (30) ledig zu werden. Fridolins Weigerung läßt weder der Kaiser noch die Menge um ihn gelten. Der Kaiser geht kurz darüber hinweg und befiehlt den Beginn des Tanzfestes.

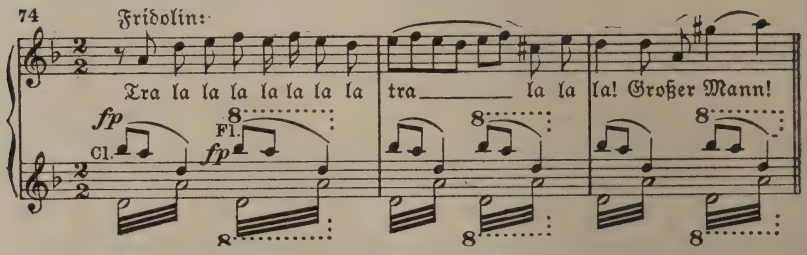
Unter den Tänzern treten auch die als solche verkleideten Verschwörer auf. Eine Tanzdeuterin begleitet die Pantomime mit erklärenden Worten: „Artemis rächt die Schändung ihrer Priesterin Phila an Iphis." Das ist ihr Inhalt. Wilde Weisen erklingen dazu (72).




Artemis reizt die Mänaden zum Kampf gegen die Priester der Aphrodite, die den zum Altar ihrer Göttin geflüchteten Iphis beschützen. Die trauernde Phila tritt auf und klagt ihr Leid. Die Priesterinnen der Artemis nehmen ihr die priesterlichen Würden (73). Während nun die Mänaden sich zu neuem Kampfe rüsten, verständigen sich die Verschwörer. Gleichzeitig aber unterrichtet Gomella leise den Kaiser, daß die Darstellerin der Phila ausersehen sei, den Dolchstoß auf ihn

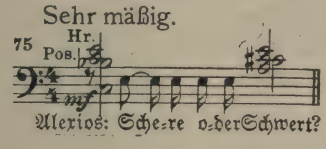
zu führen. Doch der Dolch verwundet den gewarnten Herrscher nur leicht, und die Verschwörer werden von der von Gomella geleiteten Schutzwache des Kaisers unschädlich gemacht und gefesselt abgeführt.

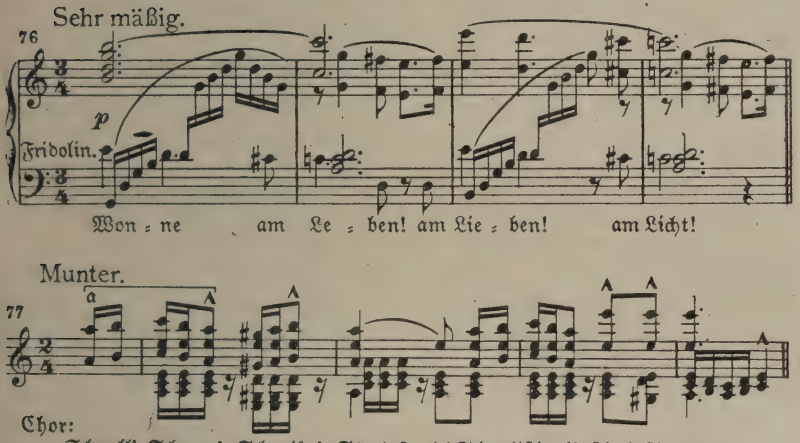
Fridolin aber im Wahn, der Kaiser sei getötet, springt jauchzend auf. Alexios hört seinen Jubelruf und befiehlt, ihn gleichfalls zu fesseln und ihm Schwert und Feldherrnkette abzunehmen. Während man um den Kaiser bemüht ist und seine Wunde verbindet, fleht Iris in heißer Angst die Kaiserin leise an, Fridolin zu retten, und die unerwidert und hoffnungslos entsagende Liebe der Kaiserin findet mit Frauenklugheit den Weg zur Rettung, den Iris mit all ihrer hochgesinnten und heißumworbenen Liebe nicht zu sehen vermochte. Er soll sich wahnsinnig stellen, so heißt die Kaiserin flüsternd Gomella Fridolin zu hinterbringen. Alexios trällert derweil spöttisch die Tanzweise (73) und höhnt über den fehlgeschlagenen Versuch seines Bruders, sich der Krone zu bemächtigen, wobei das Gottesgnadentum-Motiv aus dem „Herzog Wildfang" (vgl. dort Nr. 1) wieder vernehmbar wird. Dann befiehlt er, Fridolin gleich den übrigen Verschworenen, zum Tode zu führen. Fridolin aber, den Iris' Sorge um ihn mit neuer Hoffnung beseelt, tut, was ihm heimlich geraten wurde, und heuchelt plötzlich ausgebrochenen Wahnsinn. Sein sinnloses Singen benutzt zunächst die Tanzweise 72. Dazu leiern die Holzbläser mit hartnäckiger Eintönigkeit (74):




Dann werden Motive aus früheren Werken verwendet, je nachdem es der Text erfordert, nämlich das Höllemotiv, der Teufelswalzer und das Motiv des heiligen Petrus aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10, 58a, 41), sowie die Akkorde der Stimme des Herrn aus „Banadietrich" (vgl. dort Nr. 85). Auch die Tanzweise 73 zieht in veränderter Rhythmik noch einmal vorüber (Kl.-A. S. 163); ihr schließt

Fridolin sogleich das Motiv 72b an. Die Kaiserin bittet den Gemahl um Gnade für Fridolin. Der Kaiser durchschaut aber die List und nutzt, scherzend (73) darauf eingehend, die Sachlage gewandt für seine Zwecke aus. Er stellt Fridolin vor die Wahl (75), zu sterben oder als Narr (13) an seinem Hofe zu leben, vor die Wahl zwischen dem Schwert des Henkers und der Schere, die ihn zum kahlgeschorenen Narren macht.



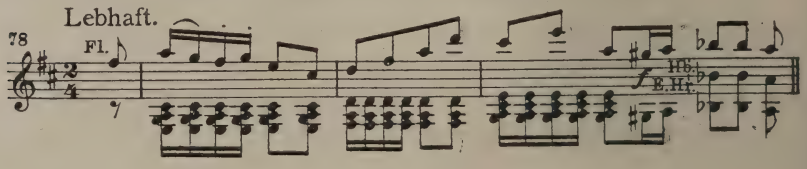



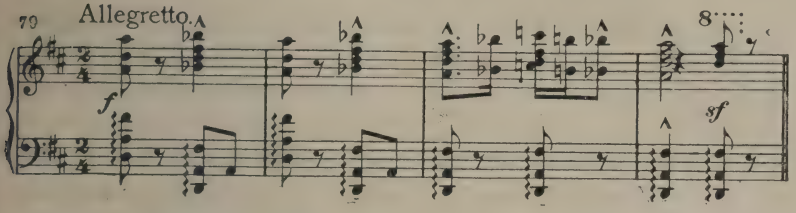

Fridolin sucht und findet Iris' Blick. Das Thema seiner Liebe (6) begleitet zart sein zögerndes Überlegen. Dreimal stellt Alexios die unerbittlich Entscheidung heischende Frage zum ehernen Klange der Blechinstrumente (75). Mit einem Blick auf die Geliebte erstickt Fridolin das Ehrgefühl in sich und wählt die Wonne des Lebens (76), selbst im Zeichen der Schmach. Nun verrichtet die Schere, von der Hand ausgelassener Mädchen geführt, rasch ihr Werk an ihm. Ihr Chorlied (77) begleitet munter ihre Arbeit. Den Kahlgeschorenen führen die Männer im Triumph auf den Schultern im Kreise umher, und der Chor begrüßt ihn als Hofnarren. Iris bemächtigt sich unbemerkt einer Locke Fridolins. Der Kaiserin aber überreicht der

Kaiser mit grausamem Spott eine gleiche, damit sie „sie am Herzen trage". Das Tändelmotiv (65) begleitet diese tödliche Kränkung ihres zartesten Gefühls; ihm antwortet an der Kaiserin Statt, die ohnmächtig zu werden droht, ihr Motiv der Hoffnungslosigkeit (37). Sie wird von Iris und ihren Frauen hinausgeführt, und das Motiv ihres Glückverlangens (57) gibt der unglücklichen Frau wehmütig das Geleite. Mit einem Hohnwort an Fridolin, den neuen Hofnarren, geht auch Alexios samt seinem Gefolge ab. Fridolin bleibt mit Gomella, dessen Genosse im Amte er nun geworden ist, zurück. Das Scherenlied zerflattert im Orchester in seine Teile; es verstummt dann ganz vor dem dumpfen eintönigen Gesang der Mönche, die hinter der Szene die Verschwörer zum Tode geleiten. Gomella begleitet ihre düstere Weise mit spöttischen Worten, ebenso den Gesang des Winzers, dessen Lied (56) mit seinem Heimatsweh nun in die Stille der Szene wieder hereintönt und so den Akt, wie es ihn begann, auch beschließt. Beide Weisen sind geeignet, die Last von Scham und Schmerz, die über Fridolin so jäh hereingebrochen ist, noch zu vergrößern. Gomella schüttelt diese Klänge von Heimweh und Tod in seiner gewohnten Weise (13) von sich ab und hält, einem plötzlichen Einfall folgend, Fridolin, seinem „entritterten Knecht", einen Handspiegel vor. Da bricht Fridolin in Scham zusammen, und während Mönchsgesang und Winzerlied miteinander verklingen, fällt der Vorhang.

## Dritter Akt

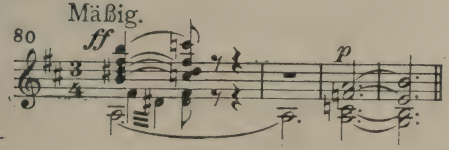
Die kurze Orchestereinleitung wird mit der Weise des Scherenlieds (77) eröffnet, die kanonartig verarbeitet wird. Gehaltene Akkorde, in welche die Pauke dumpfe Einzelschläge einfügt, machen dem ausgelassenen Lied ein Ende. Aber ein anderes, nicht minder keckes, drängt sich dreist in die ernsten Klänge und gewinnt schließlich allein das Wort. Es ist ein rechtes Narrenlied (78).



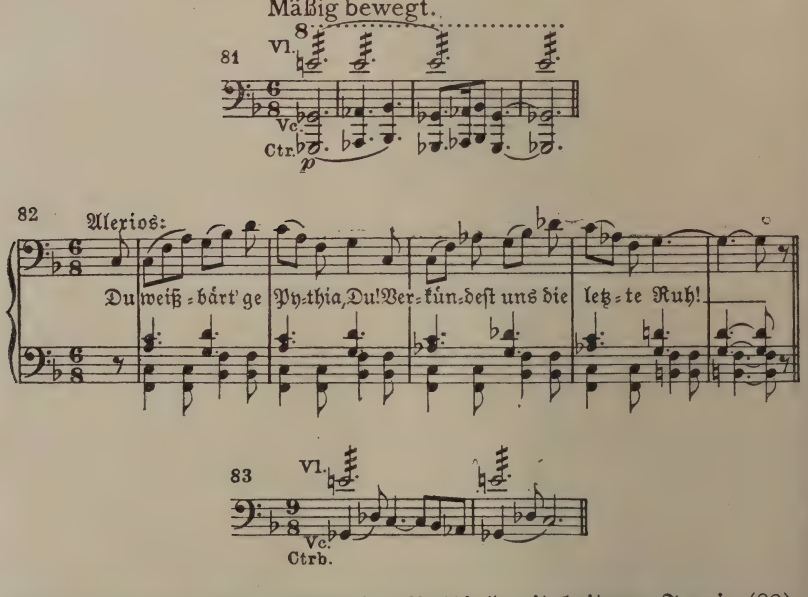



Und in der ersten Szene dieses letzten, die tragische Lösung bringenden Aktes herrscht denn auch vorerst die Narrheit in wahrhaft byzantinischer Verstiegenheit.

Alexios hält in seinem Gemach mit seinen beiden Hofnarren Gomella und Fridolin ein „Schmeichelstündchen" ab. Natürlich ist es auf eine neue Demütigung Fridolins abgesehen. Gomella soll ihn anlernen, wie man dem Kaiser geistreich schmeichelt. Er tut es auf seine uns vertraute Weise, halb frech, halb kriecherisch, und wendet sich dann an Fridolin, daß er es ihm gleichtue (78). Fridolin schweigt finster. Da fordert Gomella seinen Zögling zum Tanz auf und tanzt (79) ihm wie ein Faun vor. Indem er Fridolin dabei an der Hand nimmt und nicht losläßt, muß dieser schließlich wohl oder übel mittun. Gomellas Motive 12 und 13 lösen dann die Tanzweise ab, während er immer komischere Sprünge macht und Fridolin, wider seinen Willen erheitert, darauf eingeht. Der Kaiser weidet sich lachend an dem willkommenen Schauspiel und winkt einem Diener, um die Kaiserin herbitten zu lassen, damit sie, die „Huldin" Fridolins, diesen so sehe. Inzwischen hat auch die Tanzweise 79 in beschleunigter Bewegung wieder eingesetzt. Eustachias hastiges Kommen vereitelt des Kaisers ruchlose Absicht. Eustachia verlangt in tiefer Erregung allein Gehör bei ihm, und auf seinen Wink verläßt Gomella (5) das Zimmer, indem er Fridolin mit sich zerrt. Nun löst bitterster Ernst die Torheit jäh ab. Eustachia (48) überreicht dem Kaiser einen Brief von seiner Gemahlin und mit wehem Erschrecken (80) liest ihn der Kaiser.



Seine unglückliche Gattin teilt ihm mit, daß sie sich und ihr Kind im Meere zu ertränken entschlossen ist, und sie hat inzwischen ihren Entschluß bereits zur Tat gemacht. Der Kaiser ist tief betroffen (80). Der milden, gütigen Art der Entseelten (35) gedenkend verschließt er sich der Erkenntnis nicht, daß er sie roh gekränkt, und ist ehrlich genug, sich vor der Toten zu schämen. Eustachia aber (48) erhält von ihm den Befehl, alles geheim zu halten, bis das Fest vorüber sei. Am Hofe von Byzanz liebt man es, unbekümmert um drohende Gefahr und Not, Feste zu feiern. Ja, derlei erhöht nur noch den Reiz des Festtaumels. So kommt auch ein Wahrsager, dessen Stimme man von der Straße her nichts Geringeres als den Weltuntergang verkünden hört, nicht weiter ungelegen. Man macht eben aus dem Fest, das der Verspottung der abendländischen Fürsten, namentlich auch des Dogen Dandolo gelten soll, gleichzeitig noch eine Weltuntergangsfeier. Zuvörderst aber wird der greise Wahrsager heraufgeholt. Ein dumpf grollendes Motiv (81) hatte seine Prophezeiung begleitet.

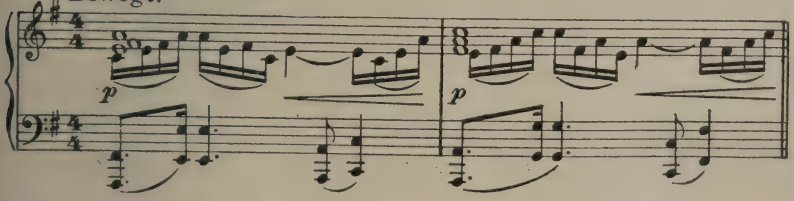



Alexios begrüßt „die weißbärtige Pythia" mit heiterer Ironie (82). Der Greis liest aus des Kaisers Hand, während im Orchester das

Motiv des höfischen Treibens (17) sich vernehmen läßt, eine zwiefache Warnung: „Fürchte den Totentanz! Scheue des Feindes Lanz!“ Alexios lacht verächtlich und geht davon. Nun hält Fridolin dem Alten seine Hand hin. Ihm prophezeit dieser — den Tod von eigner Hand, noch vor dem Weltuntergang. „Die Schande wird dich töten!“ Im Orchester hat sich drohend ein neues Motiv (83) eingestellt. Es hält unerbittlich die gleiche Tonlage fest. Gomella versucht, während seine Motive 5 und 13 sich kontrapunktisch eng ineinander verschlingen, die Worte des Wahrsagers zu entkräften und preist unbekümmert das Leben in seiner unersättlichen Weise. Der Wahrsager aber zieht, seiner nicht achtend und begleitet von seinem noch immer die gleiche Tonlage innehaltenden Motiv (83), seines Wegs weiter.

Ein Diener tritt jetzt auf Fridolin zu und meldet ihm die Ankunft — seines Vaters. Bestürzt fährt Fridolin auf. Ein Zweifel ist nicht möglich, sandte ihm doch der draußen seiner Harrende durch den Diener den Ring seines Weibes. Jetzt erst wird er sich seines kahlgeschorenen Kopfes bewußt (77). Dieses Zeichen seiner Narrenschmach vor dem Vater zu verbergen, eilt er davon und kehrt mit einem turbanartigen Kopfputz, den er in der Eile aufgesetzt, zurück. Im Orchester tritt hier das seit dem Vorspiel nicht wieder vernommene Motiv des Schuldbewußtseins (4) bedeutungsvoll hervor. Es mündet nach dreimaliger Wiederholung in das Motiv der Schuld (1), das die Posaunen in drohendem crescendo bringen. Dann fügt sich gleichzeitig mit dem Hereineilen Albrechts ein neues Motiv an (84).

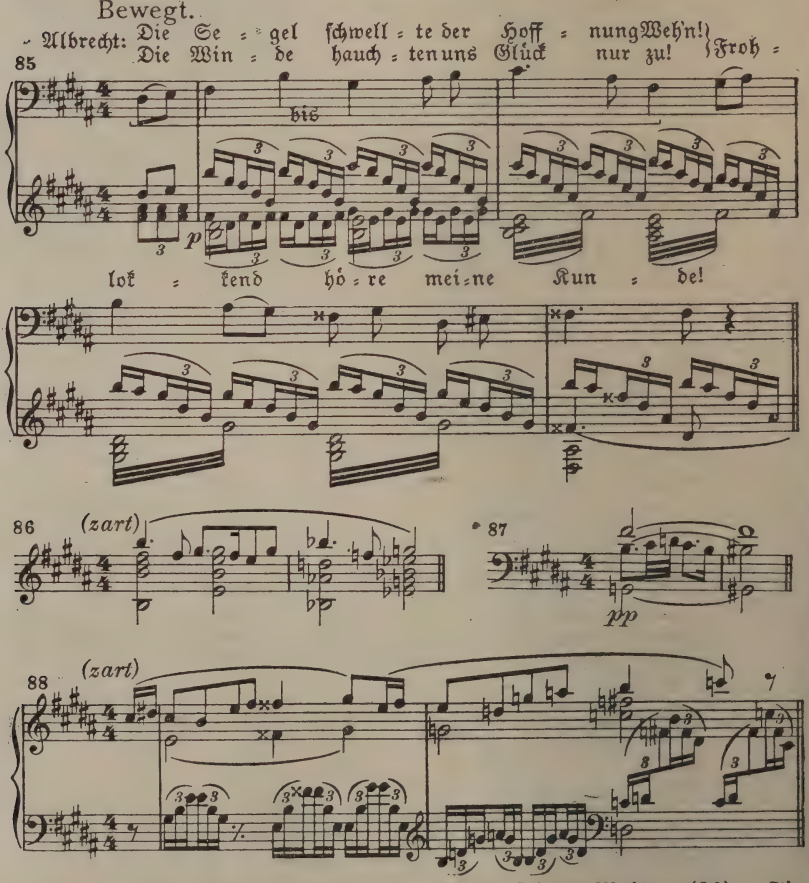
84 Bewegt.




Freudig begrüßt der Vater den Sohn. Freilich, Fridolins sonderbares Äußere befremdet den Vater; doch Fridolin gibt vor, er sei auf des Kaisers Befehl so für ein Fest geschmückt. Im Orchester wird das Schuldmotiv (1) in jähem Gegensatz vom Scherenthema (77) abgelöst. Hierbei erweist eine bemerkenswerte Verwandtschaft der

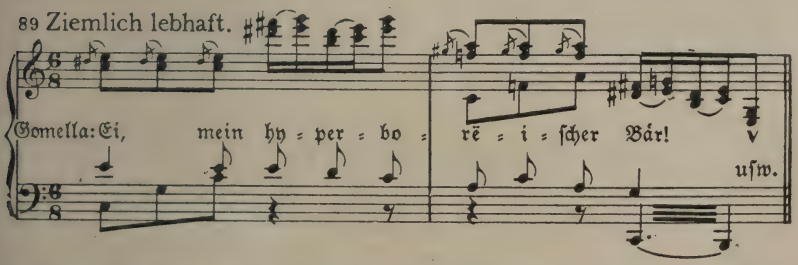
mit a bezeichneten Motivteile, daß sich auch musikalische Gegensätze berühren können. Überdies ist ja auch der Keim sowohl für die Schuld Fridolins in der Heimat wie für seine schmähliche Entehrung im fremden Land der gleiche und in Fridolins Wesensart zu suchen.

Vater Albrecht gleitet willig über den befremdenden Empfang hinweg, denn ihn drängt es, dem Sohn zu berichten, was ihn ihm nach und hierher geführt hat. Der Hoffnung (85) Wehen schwellte die Segel seines Schiffes, wie seine Brust.



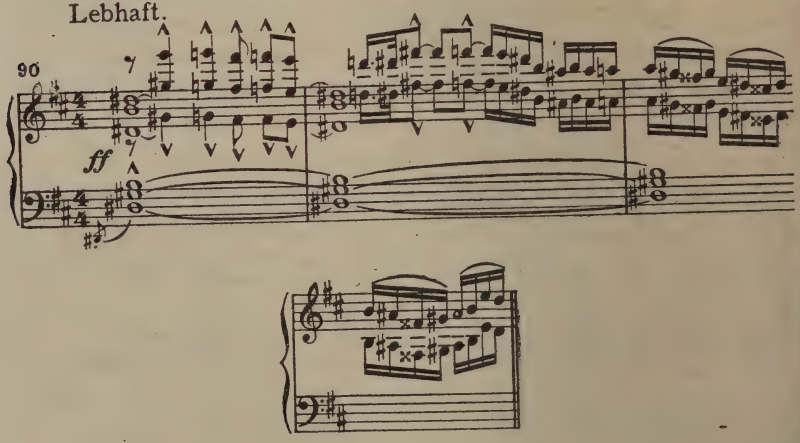

Denn er bringt dem Sohn die Verzeihung seines Weibes (86). Sie hat den furchtbaren Schmerz (87), den er ihr angetan, verwunden.

In ihrem Herzen hat die Liebe (88) zu ihm sich, wenn auch bang und zaghaft, wieder zu regen begonnen. Da litt es den Vater nicht mehr daheim, und so zog er hoffnungsvoll (85) aus, Fridolin zu suchen. Froh preist er das gütige Geschick, daß er ihn lebend fand und nun heimwärts führen darf zu der Treuen, die daheim seiner harrt (88). Bevor sie die Heimreise antreten, will er, so schließt er seinen Bericht, nur rasch noch hören, wie es Fridolin in Jerusalem und im Heiligen Krieg erging. Dieser weicht schuldbewußt (4 und 1) zunächst der Frage zögernd aus, bekennt dann aber mit entschlossenem Freimut, daß er sein Gelübde brach und daß er über Byzanz nicht hinausgelangt ist. Im Orchester reckt sich das Schuldmotiv (1) immer drohender empor. Bevor Albrecht zu weiteren erstaunten Fragen Zeit findet, eilt aber Gomella herein und reißt Fridolin den Turban vom Kopf (13 und 77), da dieser keinem Narren gebühre. Albrecht sieht nun Fridolins kahlgeschorenen Kopf und hört von Gomella, das sei so Narrenbrauch. In engem Nebeneinander deuten die Motive des Schuldbewußtseins (4) und des Narrentums (78) auf die Fridolin bestürmenden Empfindungen. Gomella bläht sich voll Eitelkeit (45) dem ihm unbekannten Ritter gegenüber. Kaum aber hat er dessen Worten entnommen, daß er Fridolins Vater vor sich hat, so wendet er sich keck und spöttisch (89) ihm zu.



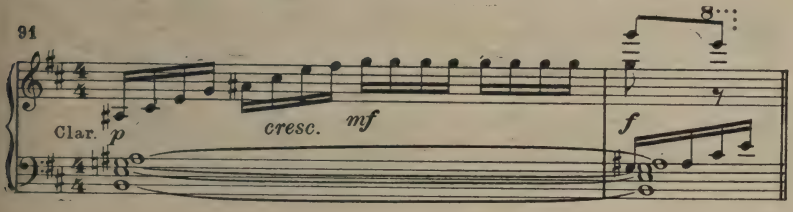

Er enthüllt dem Vater schonungslos, wie Fridolin zum Narren herabsank. Frech äfft er im Walzertakt Fridolins Liebesthema (6) nach, wenn er dessen Liebe zu Iris als Grund dafür angibt, daß Fridolin der Ehre vergaß und zum Narren wurde, nur um sein Leben zu behalten. Das Höllemotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10) erscheint im Orchester, und zwar keck in der kleinen Flöte, bei der Erwähnung der Pein, die Fridolins Liebesqual diesem schuf. Scheren-

liedansatz (77) und Narrentanzweise (79) untermalen Gomellas Schlußworte, daß die „die Locken leicht und licht lockernde Schere" ihr Werk schließlich an Fridolin verrichtete und ihn zum Hofnarren und Zögling Gomellas machte. Er macht auch Miene, Fridolin seinen Wochenlohn auszuzahlen. Da übermannt Albrecht der Zorn; er zückt sein Schwert auf den Frechen. Doch Fridolin fällt ihm in den Arm, da Gomella, so gesteht er, ihm nur die Wahrheit berichtet habe. Nun wendet sich Albrechts Zorn gegen den Sohn. Mit gewaltiger Wucht begleitet das Motiv des Schuldbewußtseins (4) seinen Vaterfluch, und seine letzte Mahnung an den entarteten Sohn, seine Ehre, und sei es im Tode, wiederherzustellen, wird von dem mächtig sich steigernden Schuldmotiv (1) getragen. Dann stürzt er davon, und ein Unisono der Holzbläser und Geigen (90), das sich aus dem ersten Teil des Motivs 4 entwickelt, sowie ermattende Wiederholungen desselben Motivs verstärken den Eindruck, den der Ausbruch gerechten Vaterzorns in Fridolins Seele hinterlassen hat.

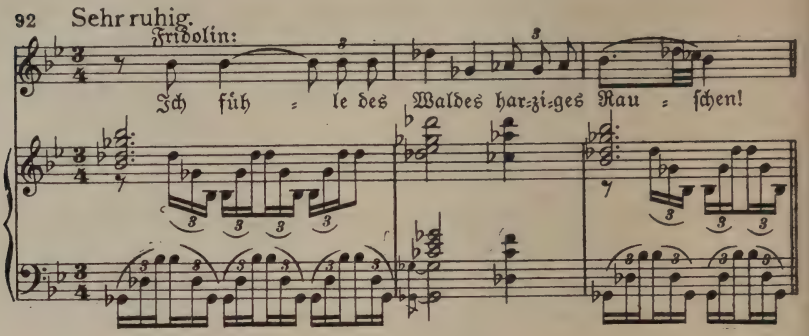



Fridolin steht unbeweglich. Das milde Thema der Verzeihung (86) klingt in seinem Herzen nach, aber Gomellas frecher Spott über den „strengen Herrn Papa" (13, 5, 78, 79) drängt sich dazwischen, ja, dieser benutzt Albrechts schöne Melodie 85 unmittelbar dazu, höchst überheblich dessen nordisch biedere Art zu bekritteln. Er empfindet

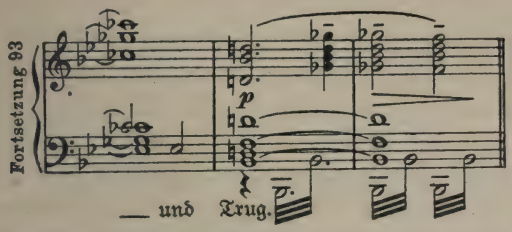
sie als bäuerisch, wobei das Bauernmotiv aus dem „Bärenhäuter“ (vgl. dort Nr. 59) das „Leben mit Kühen und Gänsen, Schafen und Schweinen“ anschaulich ausmalen hilft. Als er aber mit zudringlichem Kichern (91)




Fridolin vorschlägt, dem nordischen Bären zur Besänftigung ein hübsches Mädel nachzuschicken, ist es mit Fridolins Geduld vorbei. Er erhebt die Hand gegen den schändlichen Schwätzer, und dieser zieht vor, ihn allein zu lassen. In rascher Folge begleiten seine Motive 24, 5, 78, endlich der Scherenliedansatz (77) seinen Abgang. Bevor er Fridolin verläßt, packt ihn aber doch das Mitleid mit dem völlig in sich Versunkenen. Er ahnt freilich nicht, daß dessen Gedanken jetzt in der Heimat bei seinem Weibe weilen, das in verzeihender Liebe (88) seiner harrt; und so nimmt Fridolin auch zu Gomellas Erstaunen teilnahmlos die Kunde auf, die er ihm zuflüstert, daß nämlich Iris in jener Nacht nicht beim Kaiser war und daß sie nur ihn, Fridolin, liebe. Zu anderer Stunde hätte ihn diese Gewißheit beseligt. Nun aber ist ihm die Gegenwart versunken. Mit wehmütiger Freude in den Mienen hebt er, nachdem ihn Gomella verlassen, langsam den Kopf. Heimatsklänge durchtönen seine Seele (2), und von seinen Lippen strömt lindernd und befreiend jenes Lied an die ferne Heimat, dessen weitgeschwungene Melodie wir aus dem Vorspiel kennen (3). Die Holzbläser verstärken mit dem Motiv des Naturwebens (3b) die Heimatstimmung. Wehmütige Fragen füllen den ersten Abschnitt seines Liedes. Dann geht er dazu über, in seiner Erinnerung sich die heimatliche Burg mit ihren Hängen, Weiden und Wäldern zurückzurufen, und das Motiv der Heimatsklänge (2) tritt nunmehr in der Orchesterbegleitung hervor, während die melodische Linie der Singstimme später in folgendes Gleis einlenkt:

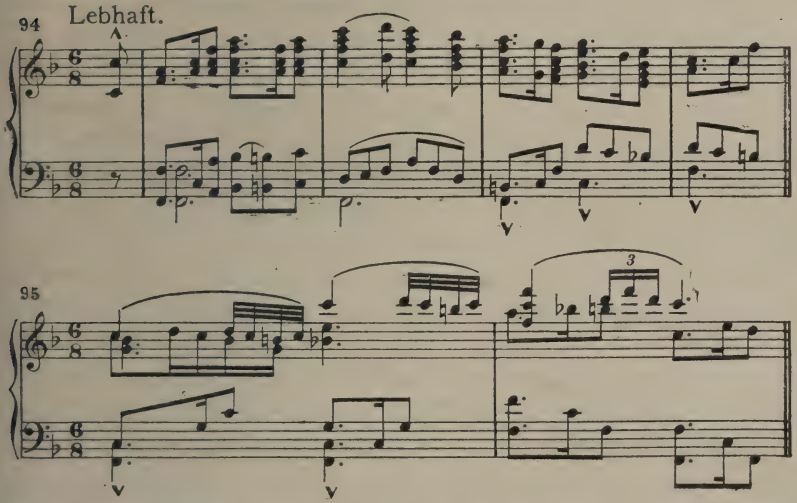



Der nordischen Blumen keusches Blühen, dessen er gedenkt, läßt jenes liebliche Thema aus „Banadietrich“ hier wach werden, das dem Blümelein gilt, das Banadietrichs Fuß zertritt (vgl. dort Nr. 82). Dann nehmen die Geigen das Thema 3 auf und führen es in lichten Farben durch, während Fridolins Singstimme sich ihm anschmiegend den Gedanken ausspinnt, daß er die Herrlichkeiten der Heimat niemals mehr schauen wird. Was ihn von ihr trennt, ist seine selig=unselige Liebe zu Iris (6), die ihn an das Land dieser fremden, verzehrenden Sonne (20) fesselt. Sein Rittertum (7), so klagt er, liegt im Banne dieser entnervenden Fremde; vergebens hat er, Iris Mahnung (8) folgend, dagegen angekämpft. Sein Wille ist erschlafft. Das unselige Liebesfeuer (9 und 10) zehrte ihm an Leib und Seele, und sein Rittertum (7) wurde in Narretei (77 und 5) erstickt. Im tiefsten Abgrund der Schmach erwächst ihm aber nun, durch des Vaters Zorn befruchtet und aus dem eignen Schuldbewußtsein (1 und 4) geboren, die volle Erkenntnis (93) seines verfehlten Lebens.




So ringt er sich denn zu dem heldischen Entschluß durch, Selbstbefreiung im Tode zu suchen.

Eine Schar Tänzerinnen reißt ihn jäh aus seinen Gedanken. Jauchzend führen sie ihn mit sich fort, zum „Weltuntergangstanz". Der Spottchor (94), der beim Feste erklingen soll, wirft hier schon seinen Schatten im Orchester voraus.

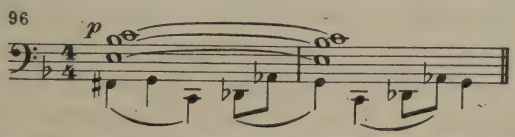



Auch die nach dem raschen Fallen des Vorhangs einsetzende Überleitungsmusik wird bald von ihm beherrscht, zunächst aber bildet das Motiv des höfischen Treibens (17) ihre thematische Grundlage und teilt sich dann mit dem Spottchor (94) in die Herrschaft. Zu ihnen tritt noch ein jauchzender Schleifer (95). Gegen Ende der Zwischenmusik erklingt auch das Thema der Lebensgier (29), das Gomella einst in Todesnot von den Lippen drang. Aus diesen Bausteinen ist ein glänzend instrumentierter, mit rauschender Lust erfüllter Satz geschaffen worden, der treffend auf die Stimmung der folgenden Szene vorbereitet.

Eine offene Halle mit dem Blick auf das mondbeschienene Byzanz ist der Schauplatz des Festes. Unter Vorantritt des Kaisers und Gomellas nahen tanzend die ausgelassenen Scharen und führen große Puppen mit sich. Diese stellen den französischen König, den Deutschen Kaiser, den Dogen Dandolo und den Papst dar und werden unter Spottversen auf einem Scheiterhaufen verbrannt. Fridolin wird im Zuge mitgeschleppt. Der Chor benutzt die Melodie des Beispiels 94, das Orchester steuert Motiv 95 bei. Dandolos Puppe wandert natürlich unter den Klängen seines besonderen Spottliedes kaiserlicher Herkunft (71) ins Feuer. Wenn der Chor, im Hintergrund um den Scheiterhaufen tanzend, mit einer prachtvollen Anwendung des Themas 17 der brennenden Puppe nachruft: „Dandolo, jetzt sendest du nimmer Boten zu uns!", bricht hinter dem gewaltigen Schlußakkord plötzlich das Fortissimo ab, und aus der *pp* einsetzenden leeren Quinte E—H der Streicher steigt gespenstisch in Moll das Spottmotiv (94) erst im Horn, dann in der Klarinette empor. Alexios, der im Vordergrunde allein geblieben ist, sieht, während es um ihn finster wird, in mattem grünlichen Licht eine weibliche Gestalt aus der Tiefe kommen. Der verblichenen Kaiserin Stimme dringt wie röchelnd zu ihm und fordert ihn zum Tanz auf. Die Erscheinung Irenes lastet auf dem Kaiser wie ein Alp. Im Hintergrunde sieht man wie durch einen Schleier die ausgelassene Menge den Scheiterhaufen umtanzen und hört ihr Jauchzen in der wild gesteigerten Rhythmik des Motivs 17. In dem kranken Herzen des einsamen Kaisers aber krallt sich das Gespenst der von ihm in den Tod getriebenen Kaiserin unerbittlich fest, und ohne Erbarmen nimmt sie ihm auch seine letzte Hoffnung: sie enthüllt ihm nämlich, welcher Betrug seine Leidenschaft (30) getäuscht hat, als er glaubte, Iris zu umarmen, und wie seine Hoffnung auf einen Leibeserben (54) aus Iris' Schoße eitel ist, da er nicht diese, sondern die Sklavin Eunoë umfing. Mit einem Schrei stößt der Kaiser den Alp von sich, und die Erscheinung verschwindet mit dem wiederkehrenden hellen Lichte. So entging er also der verächtlich verlachten Prophezeiung des Wahrsagers nicht: der Totentanz umkrampfte ihn mit lähmendem Schrecken. Gewaltsam schüttelt er die Erinnerung daran ab und wendet sich der Menge im Hintergrunde mit der Frage zu, wer das nächste Opfer des Scheiterhaufens sei. Da springt Fridolin

auf einen Sockel und ruft laut über die Menge hin: „Ich!“ Jubelnd begrüßen alle diesen vermeintlichen Witz des neuen Narren. Seine ernste Mahnung, die kurze Frist vor dem Weltuntergang (83) noch zu ihrem Heile zu nützen, beantwortet die Menge jauchzend und tanzend mit dem Thema der Lebenslust (29); seine Frage, wie sie es mit Gott hielten, verspotten sie nach der Weise des Scherenliedes (77), und gleicher Hohn wird auch seiner letzten Frage, ob ihnen denn die Ehre ein Spott sei. Ihren anzüglichen Rufen: „Von dir wohl könnten wir's lernen!“, entgegnet er, während das Schuldmotiv (1) in der Tiefe grollt: „Ja! Von mir sollt ihr's lernen! Seht her, wie ein Franke sie ehrt!“ Damit stößt er sich den Dolch in die Brust.

Aus einem heftigen Aufschrei des vollen Orchesters löst sich, ähnlich der entsprechenden Stelle im Vorspiel (vgl. Nr. 15) und bei des Vaters Fluch (Kl.-A. S. 207), die Spannung des Augenblicks wieder in einem erschütternden Unisono der Streicher und Holzbläser. Fridolin, der taumelnd zu Boden gesunken ist, stößt die ihn Umdrängenden von sich. Von diesen „geschminkten Leichen und Larven“ soll keine ihn mehr berühren! Der Kaiser hat auch für den sterbenden Nebenbuhler nur kalten Spott und heißt, ihn hinauszutragen, damit er das Fest nicht länger störe. Da stürzt ein Bote mit der Kunde herein, daß ein abendländisches Heer heimlich gelandet ist (34) und ihm sengend und mordend auf dem Fuße folgt. Angesichts der Gefahr gewinnt nun auch der Kaiser die Kraft zu heldischem Entschluß. Dem „langsam ihn tötenden Wurm“ (96) in der eignen Brust beschließt er zuvorzukommen.




War er auch ein Frevler, Memme will er nicht sein! Und so wirft er sich dem Feinde, dessen Nahen hinter der Szene mit Waffenlärm und Trommelwirbel hörbar wird, entschlossen entgegen. Der Wahrsager soll auch mit der zweiten Hälfte seines Spruchs recht behalten: „des Feindes Lanz“ wird Gericht halten.

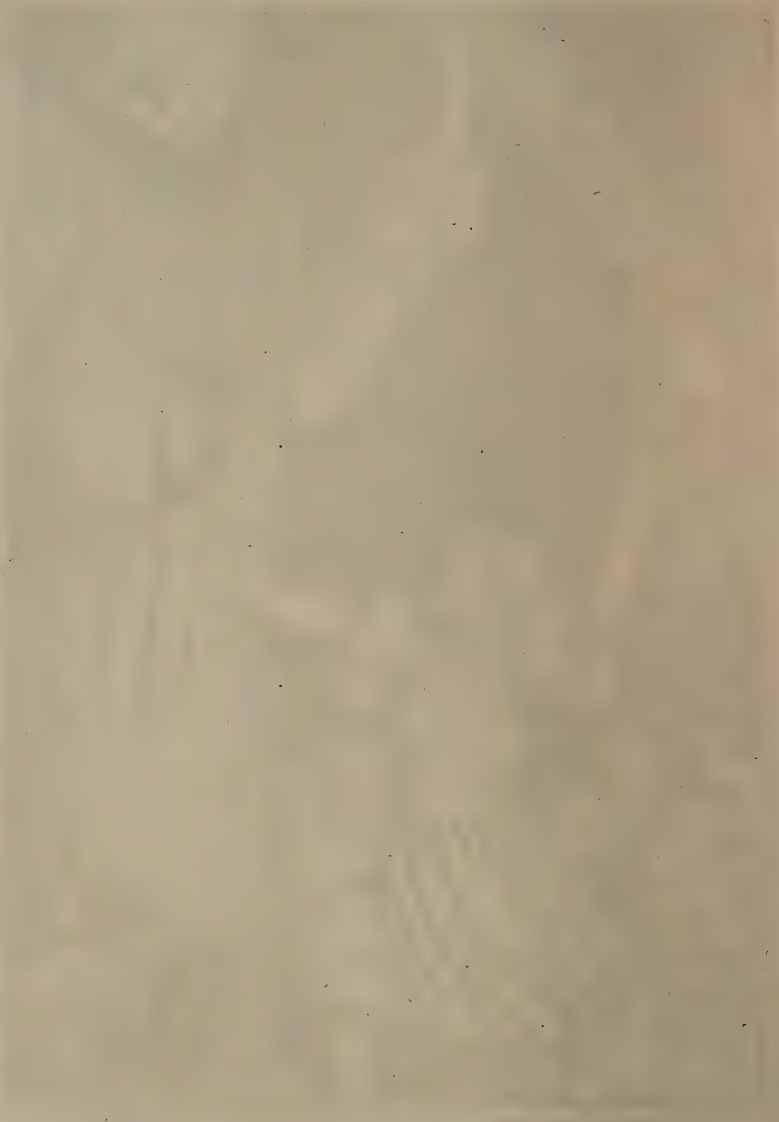
Über den sterbenden Fridolin, den man in der allgemeinen Verwirrung sich selbst überlassen hat, neigt sich die herbeigeeilte Iris. So findet der mit seinen Kriegern hereindringende Ritter Gottfried (41 und 34) das Paar. Den um sein Leben winselnden Gomella (29)

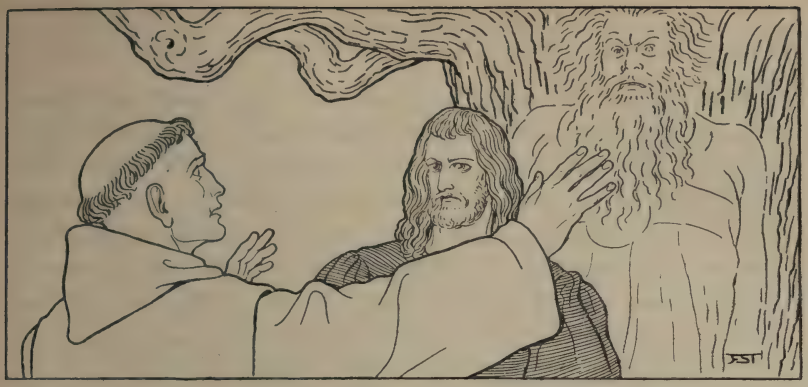
schiebt er verächtlich zur Seite, und dieser flieht, ängstlich und beglückt zugleich, davon (31 und 5, 13 vereinigt mit 34). Iris aber schützt die Ruhe des sterbenden Fridolin vor Gottfrieds ungestümen Fragen, und Fridolin selbst trägt mit matter Stimme Gottfried seinen letzten Gruß an den Vater auf (2, 85, 86), den er um seinen Segen für den verlorenen und nun im Tode entsühnten Sohn bitten läßt. Das Schloß brennt, die Krieger reißen Gottfried mit sich fort ins Freie. Iris aber weigert sich, ihnen zu folgen. Auch Fridolins Bitte, sich zu retten, willfahrt sie nicht. Sie bleibt an seiner Seite. Nun gleicht er ja jenen Helden, die sie bewundert und deren leuchtendes Bild sie von je in der Seele trug, und so begleitet das herrliche Heldenlobthema (63) das letzte Zwiegespräch der Liebenden. Denn auch Iris liebt ihn, und ihr Mund kündet ihm nun frei, wonach er so sehnend verlangte, nämlich daß sie ihn liebte, seit sie ihn zuerst sah (68 und 10). Sie zieht die Locke hervor, die sie in der Stunde seiner tiefsten Erniedrigung an sich nahm, und legt sie ihm sanft aufs Haupt. So gibt sie ihm mit seiner Manneszierde seine Ritterehre zurück, deren er sich durch sein mannhaftes Sterben wieder wert gemacht, und der Schatten, den Fridolins eifervolles Ungestüm (42) einst über beider Liebe breitete, vergeht angesichts des Todes, den Iris mit Fridolin zu teilen entschlossen ist. Zart und mild verklingt Fridolins Motiv 42, während sie ihn im Melos seines eignen Liebesmotivs (6) aufs neue ihrer Liebe versichert. Er küßt sie, nachdem er ihr lange ins Auge geblickt hat, und deutet dann auf ihre Augen. Denn dieser Sonnen Flammen, so erkennt er mit dem hellsichtigen Blick des Sterbenden, haben ihn versengt.

Sein letzter Atem aber gehört der Heimat und der Bitte um Verzeihung, die er an den fernen Vater richtet. Ruhig und verklärt umtönt den sterbend Zurücksinkenden sein Lied an die Heimat (3). Iris, die halbohnmächtig über seiner Leiche zusammengesunken ist, wird durch Eustachia von dem Toten losgerissen und ins Freie gerettet.

Fridolins Leiche liegt verlassen auf der von Flammen und Rauch erfüllten Szene. Die Fanfare der siegreichen Kreuzritter (34) dringt von fern herein. Der Ansatz des Heimatliedes (3) schwingt sich wehmütig verklingend zur Höhe auf und geht in den zart verhallenden Schlußakkord über.

# Der Heidenkönig





# IX

# Der Heidenkönig

In drei Akten und einem Vorspiel[1])

## Die Grundzüge der dramatischen Handlung

In den preußischen Landen zur Zeit der polnischen Eroberung, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, spielen sich die Vorgänge ab, die den Inhalt des Werks ausmachen. Der Widerstreit zwischen der heimlich von der Bevölkerung beibehaltenen Verehrung der alten heidnischen Götter und dem Christentum, das die polnischen Eroberer verbreiten, schürzt den dramatischen Knoten. Im Mittelpunkte alles Geschehens aber steht das reinmenschlich ergreifende Schicksal Ellidas und Radomars, die Tragödie der Ehebrecherin, die ihre Schuld im Tode sühnt, der sie bei der Errettung ihres, trotz allem, einzig geliebten Gatten ereilt.

Wir wissen aus „Schwarzschwanenreich", wie Anlage und Verführung auch ein von Herzen reines Weib schuldig werden lassen. Dort milderte sich für unser Empfinden des Weibes Schuld dadurch, daß seine jungfräuliche Reinheit einem übernatürlichen Wesen, einem geheimnisvoll dämonischen „schwarzen Reiter" erlag. Ellida dagegen hat sich aus der Geborgenheit ihrer glücklichen Ehe mit Radomar heraus, unter dem Eindruck einer gelegentlichen Entfremdung zwischen

[1]) Klavierauszug bei Carl Gießel, Bayreuth (1914).

den Gatten, einem schmucken Kriegersmann — wir hören nur seinen Namen (Otmar), er selbst tritt nicht handelnd auf — in die Arme geworfen und ist mit ihm auf und davon gegangen. Der Dämon trat also an sie nicht in übernatürlicher Gestalt heran, er hat vielmehr lediglich in ihren eignen Sinnen seinen Sitz. Der Dichter verinnerlicht damit hier im Vergleich zu „Schwarzschwanenreich" die Handlung noch weiter und vertieft den Schuldbegriff. Die Entsühnung Ellidas durch den Tod wirkt durch die Schlichtheit ihres Sterbens, das durch keine Vorgänge aus einer übernatürlichen Welt verklärt wird, um so unmittelbarer und befreiender.

Das flüchtige Paar Ellida und Otmar war nicht lange vereint geblieben: gemeine Not, die Ellida sogar zur Veräußerung eines ihr teuren Ringes, einer Brautgabe Radomars, zwang, hatte den Rausch der Sinne rasch verwehen lassen, noch rascher, als es sonst wohl auch der Fall gewesen wäre. Denn Ellidas Liebe gehörte nach wie vor ihrem Gatten, und nun zwingt auch die sorgende Angst um Radomars Leben sie vollends zu diesem zurück. Schuldbedrückt tritt sie bald nach Beginn der Bühnenhandlung unvermutet zu ihm und warnt ihn vor der Krone und Würde des Heidenkönigs. Denn diese bedroht sein Leben. Der Heidenkönig ist das heimliche Oberhaupt der heidnischen Preußen. Dem Träger dieser Würde, in dessen Person sie das Heidentum insgesamt treffen, stellen die Polen mit allen Mitteln der Gewalt nach, und so ist auch der bisherige heimliche König der heidnischen Preußen jüngst meuchlings erschlagen worden.

Die Totenfeier um ihn mit ihren wilden heidnischen Bräuchen und Gesängen, sowie die Wahl seines Nachfolgers bildet den Inhalt des szenischen Vorspiels. Zum neuen Heidenkönig bestimmen der Wunsch des sterbenden Königs und übereinstimmend mit ihm auch der Wille des im nächtlichen Walde versammelten Volkes Radomar. Die Totenfeier, bei der Radomar selbst fehlt, wird durch das Dazwischentreten eines polnischen Mönchs gestört, der unter den Preußen lebt und mit seinem vertrauenden Herzen voll Menschenliebe ein vorbildlicher Vertreter des von ihm gepredigten Christentums ist. Durch ihn, der ihm freundschaftlich zugetan ist, erfährt Radomar am nächsten Morgen von der auf ihn gefallenen Wahl. Diese Kunde vergrößert noch den Zwiespalt seines Innern.

Denn Radomar, dem als dem Klügsten und Tugendlichsten die allgemeine Gunst seiner Volksgenossen die Würde des Heidenkönigs anträgt, steht selbst nicht mehr fest im Glauben an die Heidengötter. Sein aufgeklärter Sinn entrückt ihn abergläubischem Götzendienst, ja seine Redlichkeit macht ihn im Laufe der Handlung zum offenen Gegner der glaubenswütigen heidnischen Priester, die sogar vor dem Betrug der gläubigen Menge nicht zurückschrecken, wenn es etwa gilt, das erschütterte Ansehen eines Götzen, wie z. B. des Kupalo (im weiten Akt), wieder zu befestigen. Die Lehren des Christentums, wie der Mönch es predigt, haben in Radomars Herzen Wurzel geschlagen. So trifft des Mönches Warnung vor der Würde des Heidenkönigs bei ihm nicht auf taube Ohren. Als jedoch gleich darauf Ellida mit der gleichen Warnung zu ihm tritt, weist er die treulose Gattin zornig zurück. Denn ihre unvermutete Rückkehr reißt die Wunde, die Ellidas Treulosigkeit seinem Herzen schlug, jäh wieder auf. Und doch gewinnt mit ihrem Nahen auch all ihr Weibeszauber wieder Macht über ihn; die Erinnerung an sein Eheglück steigt in ihm auf, aber auch die christliche Lehre von der alles verzeihenden Liebe wirkt wohl schon in der Tiefe seines Herzens und stimmt ihn milde gegen Ellida, die in echter Reue nur um seine Verzeihung fleht und dann in freiwilliger Verbannung fern von ihm büßen will. Er verzeiht ihr, und mehr noch, er nimmt sie trotz ihrem Sträuben wieder auf an sein Herz und an seinen Herd.

Ein neues Glück vereinigt die Gatten, aber nur kurz soll seine Dauer sein. Denn Ellidas Rückkehr macht die Hoffnungen einer anderen zunichte und lenkt so die Rache einer Eifersüchtigen auf das Haupt Radomars, den zu retten Ellida ja einzig zurückgekehrt war. Gelwa nämlich, die ehrgeizige Schwester der Brüder Waidewut und Krodo, hatte sich, seit Ellida den Gatten verlassen, dem schmerzgebeugten Radomar hilfreich und tröstend genähert. Sie machte sich Hoffnungen auf seine Hand und sieht sich nun um diese und damit auch um die ihr durch Radomar winkende Würde der Heidenkönigin betrogen. Sie und ihre Brüder sind, im Gegensatz zu Radomar und Ellida, die Vertreter des unbekehrbaren Heidentums. Gänzlich unberührt von den Lehren des Christentums, die wir soeben in Radomars Herzen hatten Verzeihung und Milde wirken sehen, kennen die Geschwister

nur das Gefühl der Rache für erlittene Schmach, und Gelwas Eifersucht lodert demgemäß gleichfalls zu heller Rachgier gegen Radomar und Ellida empor. Ihr Bruder Krodo ist rasch zur Hand. Den „Gölz", d. i. eine Puppe mit Otmars Zügen, hängt er in schadenfrohem Grimm zum Hohn an Radomars Haus. Dabei betrifft ihn Radomar, und da ihn der finstere Geselle obendrein mit höhnischen Schmähreden gegen Ellida reizt, sticht er ihn nieder. Des Sterbenden letztes Wort aber weist bedeutungsvoll in die Zukunft: „Des Königs Weib muß züchtig sein! Hab' Acht! Wer einmal fiel, fällt auch ein zweites Mal!"

So ist über den jungen Bund des wiedervereinten Paares Blut geflossen. Aber noch von einer anderen Seite her droht seinem Glück Gefahr, von Jaroslaw nämlich, dem Führer heranrückender polnischer Truppen. Er trachtet danach, sich der Person des neuen Heidenkönigs zu bemächtigen, und auf Radomar ist die verhängnisvolle Wahl ja, wie wir wissen, gefallen. Jaroslaw ist aber weiter auch im Besitz jenes Ringes, dessen Ellida sich in höchster Not entäußern mußte und dessen Verlust vor Radomar zu verheimlichen ihr wiedergewonnenes Eheglück gebieterisch fordert. So droht von Jaroslaw doppelte Gefahr. Er ist entschlossen, mit Hilfe des verräterischen Kleinods Ellida zu zwingen, daß sie ihm den Namen des neuen Heidenkönigs verrät. Gelwa, die mit dem Spürsinn des eifersüchtigen Weibes aus aufgefangenen Bruchstücken eines Gesprächs die Ellida von Jaroslaw drohende Gefahr wittert und die obendrein den ihr wohlbekannten Ring in Jaroslaws Händen sieht, erbietet sich nur zu gern, ihm eine Zusammenkunft mit Ellida zu verschaffen.

So lasten schon am Schluß des ersten Akts drohende Unheilswolken auf dem erneuerten Ehebund Radomars und Ellidas, und an Krodos Leiche beschwört Ellida von neuem den Gatten, sie, die ihm Unglück bringe, ziehen zu lassen. Doch dieser, mit seiner Seele ohne Falsch und Arg, läßt die Verstörte im Bewußtsein seiner Kraft nicht von sich:

„Der Arm ist stark! Er schützt, was Schutzes wert ist!
(zärtlich fragend)
Ellida? Wärst du es nicht?"

Mit diesen Worten Radomars und mit dieser Frage schließt der Akt.

Bei der nächtlichen Zusammenkunft mit Jaroslaw, am Ende des zweiten Akts, wird Ellida zu erweisen haben, ob sie dieses Schutzes wert ist. Gelwas eigennütziger Gefälligkeit gelingt es nämlich in der Tat, Ellida zu diesem Stelldichein zu bewegen. Treibt es diese doch übermächtig, den Ring, ehe Radomar sein Fehlen bemerkt, von Jaroslaw zurückzugewinnen. Ellida ahnt freilich nicht, daß man auch Radomar unter einem Vorwand durch einen gefälschten Brief Jaroslaws an den Ort dieser Zusammenkunft bestellt hat. Gelwa lenkt eben die Fäden ihres listigen Anschlags meisterlich. Ihrem Hirn entstammt weiter auch der Plan, wie man sich der polnischen „Freunde" entledigen kann, um ungestört von ihnen das nächtliche Fest des heidnischen Erntegottes Kupalo feiern zu können. Ihr Bruder Waidewut muß bei einem Gelage die Polenkrieger trunken machen; mit Schlafkraut gewürzter Wein versenkt sie rasch in Schlummer. Dann eilen die heidnischen Preußen davon, in eine Scheune, wo sich Männer und Weiber um das riesige Götzenbild versammeln und das Kupalofest unter wilden Bräuchen begehen. Waidewut waltet dabei des Priesteramts. Auf sein Geheiß hat sich der Mühlenknecht Hoggo im Innern des Götzenbilds versteckt und verleiht diesem nun an passender Stelle Stimme in Form eines unverständlichen Gebrumms. Doch seine Kupalovertretung bekommt ihm übel. Als böse Zeichen, so das nicht mehr volle Trinkhorn des Götzen — Hoggo hatte es vorher angetrunken! —, auf schlechte Ernte deuten, vergreift sich die empörte Menge an dem Götzenbild und wirft es höhnend und übermütig jauchzend in den nahen Mühlbach. Hoggos Geschrei verhallt in dem Lärm ungehört. Doch Waidewut läßt den Götzen heimlich zurückbringen, und sobald dieser krachend das Scheunentor einschlägt, verwandelt sich die wilde Ausgelassenheit des Volkes sogleich in tiefste Zerknirschung. Bevor aber Waidewut diese für seine Zwecke ausnutzen kann, entlarvt der unbemerkt eingetretene Radomar den Betrug, zerschlägt das Götzenbild mit der Axt, und Hoggo wird sichtbar. Nun wendet sich die Wut der Menge gegen diesen und den betrügerischen Waidelotten (Priester) Waidewut. Sie dringt auf sie ein, in dem Getümmel verlöscht auch noch das „ewige Feuer", und von draußen her klingt zu allgemeiner Betroffenheit die wimmernde Stimme der „Wehklage" herein. In ihr hat jenes Weltenweh, das wir schon die durch Leid wissend ge-

wordene Verena im „Kobold“ (3. Akt) dem „eignen kleinen Jammer“ so ergreifend entsagungsvoll gegenüberstellen hörten, körperhafte Gestalt angenommen. Willig folgt das Volk, in jenen Zeiten ohnehin gewohnt, die umgebende Natur mit den Gestalten seiner Vorstellungswelt zu bevölkern, der Deutung, die Radomar ihm von dem Wesen der „Wehklage“ gibt: „Wer sie vernimmt, dem naht die Not! Solange man sie nur hört, ist das Weh noch zu wenden. Doch, wird sie sichtbar, dann wird es traurig enden!“ Noch bleibt sie unsichtbar. Radomar aber weiß dem Volk auf seine bange Frage, wie man die Wehklage versöhnen könne, aus dem heidnischen Glauben heraus Trost und Hilfe nicht zu künden. Wie unwillkürlich zwingt ihm statt dessen sein eignes christliches Empfinden den Rat über die Lippen, „durch Buße und durch Reue, durch wahre Gottestreue“ die Wehklage zu besänftigen. Das Volk kniet nieder und betet leise, und so klingt, während der Vorhang fällt, die wildbewegte Szene in einem Vollklang christlicher Stimmung aus.

Wenn er sich wieder öffnet, sehen wir Jaroslaw zu seiner Zusammenkunft mit Ellida sich einfinden. Sein Ziel ist ein doppeltes: Ellida soll ihm nicht nur den Namen des neuen Heidenkönigs verraten, er hofft weiter auch Ellidas Gunst sich zu erringen. Denn ihre Schönheit hat sein Begehren entzündet. Mittel zu allem ist ihm der Besitz des Ringes. Ellida verrät ihm denn auch notgedrungen, zwar nicht den Namen des neuen, in der Tat ja auch noch nicht endgültig bestimmten Heidenkönigs, aber doch den Ort und die Zeit der bevorstehenden Königskrönung. Den Ring freilich enthält er ihr auch jetzt noch vor. Da greift sie heftig nach dem Kleinod. Sie ringen miteinander, er faßt sie fest in seine Arme und wirbt leidenschaftlich mit glühenden Worten um ihre Liebe, und sie — duldet seine Küsse. Der dunkle Drang ihres Innern siegte noch einmal über ihr besseres Ich. Jäh erwacht sie aus dem Rausch und weist nun schuldbewußt den Ring zurück. Was gilt ihr, dieser ihrer neuen und schier unsühnbaren Schuld gegenüber, noch jener Ring, der mahnende Zeuge einer früheren Verfehlung! Sein Stein wurde in diesem Augenblick für sie zu wertlosem Glas: „Das ist der Stein ja nicht mehr! Das ist kein Stein, das ist Glas! Der Stein ist dahin! Es ist aus!“ Jaroslaw umschließt sie stürmisch aufs neue, und so überrascht Radomar sie, der sich, auf

Jaroslaws vermeintlichen Brief hin, ahnungslos hier einfindet. Die Männer stehen sich kampfbereit gegenüber. Aber Ellida nimmt alle Schuld auf sich; ihre Brust, nicht Jaroslaw möge Radomar durchbohren.

„Radomar! Ich hab' dich nochmals verraten!
Hier ist der Stein, den du mir gabst!
Falsch wie meine Treue ward der Echte zu Glas!
Sei frei! Sei froh! Dein Unstern weicht von dir!"

So ruft sie ihm, vor ihm kniend und seine Hand küssend, zu; dann stürzt sie davon.

In Radomar kämpft es wild; Krodos blutiger Schatten steigt jedoch vor seinem Sinn auf. Sprachen ihn auch die Richter frei, er selbst heißt sich doch in seinem unbeirrbaren Rechtsempfinden den Mörder Krodos. Zum zweiten Male will er nicht wieder Richter in eigner Sache sein und Blut vergießen. So verläßt Jaroslaw unbehelligt das Gemach. Und wieder läßt sich jetzt die Stimme der Wehklage vernehmen. „Wehklage! Wimmert mir dein Weh?" Mit dieser bangen Frage Radomars schließt der Akt.

Im dritten Akt wächst die Gestalt Waidewuts zu bedeutender Größe empor. Das Wort seiner Schwester Gelwa, er müsse Heidenkönig werden und nicht Radomar, hat Wurzel in ihm geschlagen. Von Ehrgeiz und Rachgier zugleich getrieben spinnt er nun neue Fäden, um Radomar zu verderben. Er vermag durch Drohung den redlichen Oberpriester des „Geheimen Bunds", den Kriwe-Kriweito, dazu, auf einen teuflischen Plan, wenigstens scheinbar, einzugehen. Wiederum scheut Waidewut, wie beim Kupalofeste, vor dreistem Trug nicht zurück. Die Nacht, in der der neue Heidenkönig gekrönt werden soll, steht bevor, und durch des Kriwen Mund soll, sobald Radomar, wie zu erwarten, gekrönt ist und so die Wahl angenommen hat, eine Botschaft des Gottes Perkunos verkündet werden: der neue König solle freiwillig sein Leben opfern, dann sei den Preußen der Sieg über ihre polnischen Feinde gewiß! So lautet Waidewuts Anschlag, und so hofft er Radomar zu beseitigen. Aber der rechtlich denkende Kriwe verrät Ellida diesen Plan, und ihr Entschluß, Radomar zu retten, ist sogleich gefaßt. Freilich setzt sie dabei das eigne Leben aufs Spiel.

Aber nachdem sie durch eigne Schuld ihr Dasein von dem Radomars geschieden hat, ist ihr das Leben wertlos geworden. Nur eins bleibt ihr noch zu tun, nämlich das Weib zu finden, das würdig ist, Radomars Lebensgenossin zu werden. Kann Gelwa etwa dieses Weib sein?

Auf Gelwas innerstes Wesen werfen die nächsten beiden Szenen ein helles Licht. In einer letzten Aussprache mit ihr prüft nämlich Ellida mit kluger List die Echtheit ihres Gefühls für Radomar, und als Ellida hierbei sie in einem geheimnisvoll scheinenden Spiel mit zwei Hölzchen zwischen dem Leben Radomars und dem Waidewuts wählen läßt, tritt die ganze Alltäglichkeit und Herzenskälte der im Vergleich zu Ellida doch so tugendhaften Gelwa grell zu Tage, und sie muß sich von Ellida zurufen lassen:

„Ja! Verachte mich nur! Du Keusche!
Stark in starrer Tugend!
Und doch möcht' ich nicht du sein!
Denn deine Tugend ist Klugheit,
Und deine Keuschheit ist Kälte!
Du kannst nicht Glück bringen,
Du selbst kannst ja nicht glücklich,
Auch nicht unglücklich sein!
. . . . . .
. . . . . .
Du kannst nicht lieben!
Du bist nicht das Weib, das ich für ihn ersehne!"

Gelwa gegenüber aber erhebt sich das Bild der unglücklichen Ellida in ihrer selbstlosen Liebe zu dem für sie verlorenen Gatten, in ihrem echten, aufopferungsvollen Weibtum zu ragender Höhe. Und dieser Gegensatz wird noch weiter vertieft, wenn in der nächsten Szene Gelwa alle Künste kalter Berechnung Radomar gegenüber spielen läßt, aus keinem andern Grunde, als dem, ihre Rache an ihm zu kühlen. Er kommt zu ihr, weil ihn seine unbedingte Rechtlichkeit hierher treibt, um mit seiner Person das gut zu machen, was er Gelwa dadurch angetan, daß er ihr den Bruder erstach und daß er, wenn auch ohne Absicht, ihr Hoffnungen auf seine Hand erweckt hatte. Er sucht um jeden Preis ihre Versöhnung und damit die Ruhe des eigenen Gewissens

zu erlangen. Aber er vermag in seiner Ehrlichkeit vor ihrem listigen Spüren nicht zu verbergen, daß seine Liebe zu Ellida noch immer nicht erstorben ist, und er verrät sich durch einen unbedachten Ausruf obendrein als Abtrünniger am alten Götterglauben. Da lodert Gelwas Haß hoch empor, und sie weist ihm höhnisch die Tür.

Von allen Seiten zieht sich unheilschwangeres Gewölk über Radomars Haupte zusammen. Es muß sich bei der nächtlichen Königswahl und Krönung entladen. Jaroslaw belauscht diese mit seinen Kriegern von einem Hinterhalt aus. Die Menge wählt einmütig wiederum Radomar zum König. Bevor dieser aber erklären kann, ob er die Wahl annimmt, unterbricht Ellida die feierliche Handlung. Niemand erkennt sie; sie erscheint in der Verkleidung einer greisen, allverehrten Waldheiligen. Auch Ellida greift also zur List und begegnet dem Anschlag Waidewuts mit gleicher Waffe. Es blieb ihr ja auch keine andere Wahl. Nur mit dem stillen Vorsatz, Radomar zu retten, indem sie seine Krönung vereitelte, hatte sie es über sich gebracht, Jaroslaw Zeit und Ort der Feier zu verraten. Seit sie noch dazu durch den Kriwen den schändlichen Plan Waidewuts gegen Radomar kennt, darf sie kein wie immer geartetes Mittel scheuen, Radomars Krönung zu hintertreiben. Wird sie erkannt, so ist ihr der Tod sicher; denn der steht auf der Entweihung des Priesterkleides.

Im Gewand und in der Maske der greisen Priesterin Poggesana tritt sie mutig der Menge entgegen und verweist ihr heftig ihre Wahl, da sie auf einen Unwürdigen gefallen sei. Denn Radomar habe seine Hand mit dem Blut Krodos befleckt und sein Weib lebe in Sünden. Statt seiner nennt sie Waidewut als einzig der Krone wert. Doch Waidewut sträubt sich gegen die Wahl. Denn schon naht der Kriwe-Kriweito und verkündet den von Waidewut selbst auf Radomar gemünzten falschen Spruch der Gottheit, wonach der neue König sich opfern solle. So fliegt der Pfeil auf den Schützen zurück. In eigner Schlinge gefangen gibt Waidewut da seinen Anschlag preis. Er nennt die Botschaft des Kriwen laut vor allen Lug und Trug, zieht aber zugleich auch Poggesanas Echtheit in Zweifel und lenkt damit geschickt die Aufmerksamkeit der Menge von dem eignen auf fremden Frevel ab. In jähem Entschluß und unbekümmert um die zornigen Zurufe des entsetzten Volkes reißt er Ellida den bergenden Schleier

vom Antlitz und stößt ihr, noch ehe Radomar es verhindern kann, den Dolch in die Brust; so straft er kühn die Entweihung des Priesterinnenkleides durch Ellida und rächt zugleich den Bruder. Und selbst vor der nun sichtbar werdenden Gestalt der „Wehklage" machen sein Hohn und seine Wut nicht Halt. Er stürzt sich auf die zarte Mädchenerscheinung und würgt sie. Gegen das Weh jedoch ist kein Menschenherz gefeit, sei es, wie das Waidewuts, noch so mit Kälte gepanzert, in Rachgier und Ehrgeiz erstarrt: unter der Wehklage Griff fällt er gelähmt zu Boden. Aber noch immer ahnt er nicht, welches Unheil sich ihm da ankündigte. Er schleppt sich vielmehr zum Opferstein und setzt sich dort selbst die Königskrone auf, die ihm nun kein Nebenbuhler mehr streitig macht.

Das ist das Zeichen für Jaroslaw. Jetzt haben die heidnischen Preußen wieder einen König. Er tritt vor und läßt Waidewut gefangennehmen und davonführen. Als er aber auch die heidnischen Priester fesseln lassen will, setzt sich das Volk zur Wehr. Da erhebt der Mönch seine Stimme, um den drohenden Kampf zu verhüten: „Nicht durch Gewalt! Christus siege durch Liebe!" Von der andern Seite her aber greift die Geisterwelt selbst ein, um in höchster Gefahr sich zu behaupten und das schwankende Volk zu sich herüberzuziehen. Im Hintergrunde tut sich der Berg Rombinos auf. Eine mit Schätzen gefüllte Höhle wird sichtbar, Elbinnen umgarnen die Männer, mit Geschmeide werden die Frauen gereizt, und ein Chor der Geister lockt und verheißt ewiges Glück. Aber unter der Kreuzanrufung des Mönchs verschwindet der Zauber, und der Berg schließt sich auf immer.

Radomar ist über Ellidas Leiche zusammengesunken. Wie Balsam ergießt sich die Botschaft christlichen Glaubens, die der Mönch ihm kündet, in sein trauerndes Herz:

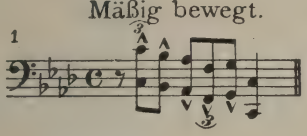
„Sieh, eine Sünderin hat dich gerettet!
Jesus, der Milde, nimmt sie zu sich.
Betet für sie!"

Das Volk folgt seiner Weisung und kniet betend nieder. So schließt das Werk mit dem inneren und äußeren Sieg des Christentums.

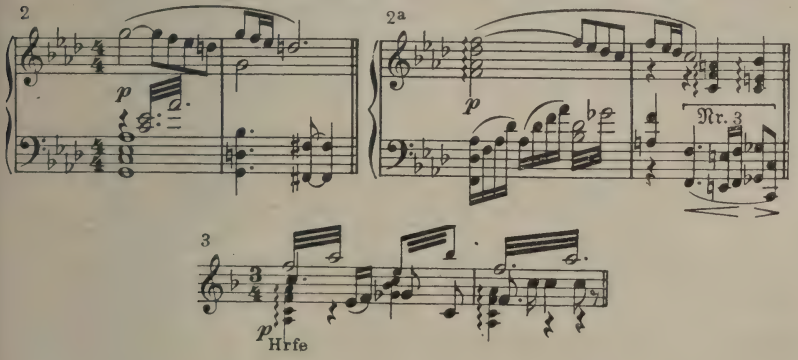
## Die Musik

### Einleitung und Vorspiel.

Die ziemlich kurze orchestrale Einleitung bereitet lediglich auf das szenische Vorspiel des Werkes vor und baut sich dementsprechend auf Themen auf, die sämtlich der Musik dieses Vorspiels entnommen sind und dort die verschiedenen Äußerungen der heidnischen Götterverehrung begleiten. Die breiteste Verwendung findet dabei das Motiv der Götteranrufung (1).



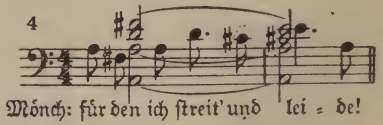

Es füllt zusammen mit der dem Opfergesang (Kl.-A. S. 20; Beispiel 13d) entnommenen steigenden und fallenden Tonleiterstelle den ersten Abschnitt der Einleitung kraftvoll aus. Dann folgt, eingeleitet durch das Klagemotiv (8), ein seitensatzartiger Mittelteil mit dem der Opferfeier des szenischen Vorspiels entstammenden Motiv 2.



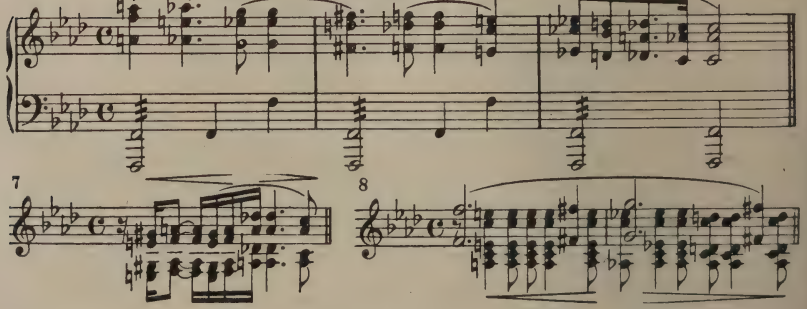

Dieses erklingt im Wechsel mit Nr. 8 wiederholt und bald darauf besonders gesangreich in Dur und verknüpft sich, wie Beispiel 2a zeigt, dann mit einem weiteren Motiv derselben Herkunft (3). Mit dem Einsatz des Opfergesangs, den später der Oberpriester beim Opfer anstimmt, kehrt dem Satz Kraft und Wucht zurück. Die Weise des

Opfergesangs (13) entwickelt sich aber hier nicht über ihren ersten Takt hinaus und leitet nach zweimaliger Wiederholung (Posaunen) die Wiederkehr des Motivs 1 ein, das mit gesteigerter Kraft die Einleitung weiter beherrscht, bis sich der Vorhang hebt.

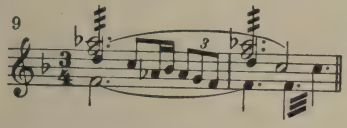
Er enthüllt uns eine vom Mond beschienene Waldlichtung, in deren Mitte der Stumpf der von den Sendboten des Christentums gefällten heiligen Eiche von Romowe emporragt. Der Mönch tritt auf und verabschiedet seine Gefährten, zwei Franziskaner. Er bedarf ihrer nicht bei seinem Vorhaben. „Denn stärker, als euer kräftigster Schutz ist die Hand des Herrn, für den ich streit' und leide!" Die letzteren Worte singt er im Melos des Motivs der christlichen Liebe (4).



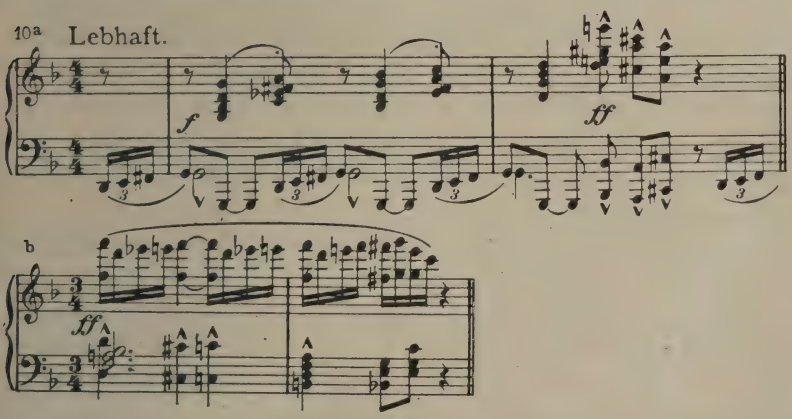

Vom Hintergrund her naht sich unter Fackelschein ein langer Zug von Verlarvten feierlich mit der Leiche des Heidenkönigs. Der Mönch verbirgt sich im Gebüsch und belauscht die nun folgende Szene. Dem Zuge voran schreiten der Kriwe-Kriweito (Oberpriester) Bodo und die Waidelottin (Priesterin) Wera; ihnen folgen die Waidelotten und Waidelottinnen, die Sigonotten (Unterpriester) und das Volk unter den Klängen eines Klagechors. Dabei treten mehrere Klagemotive hervor (5—8).



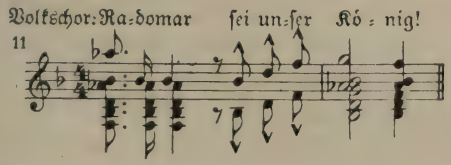
Von ihnen erweist sich Nr. 7 als Parallele zu dem schmerzlichen Motiv im „Kobold“ (vgl. dort Nr. 22b). Wera, die Waidelottin, ergreift das Wort und ruft die Götter Algis und Ausca um Strafe für des Heidenkönigs Mörder an, dessen Namen Giltine, die Göttin des Todes, und Brekšta, die Göttin der Nacht, ihnen enthüllen möge. Hier verbindet sich mit Motiv 3 ein neues Motiv (9).



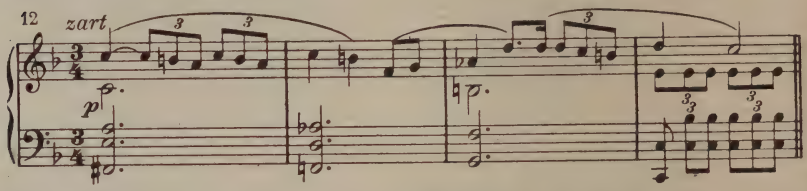

Auch der Kriwe-Kriweito bedient sich derselben beiden Motive, wenn er dann die Waidelottin auffordert, zum Opfer zu schreiten. Man türmt einen Scheiterhaufen für die Königsleiche auf (1), opfert einen Bock und begleitet die feierliche Handlung mit einem Tanz (10), der in wildem Waffengetümmel endet.



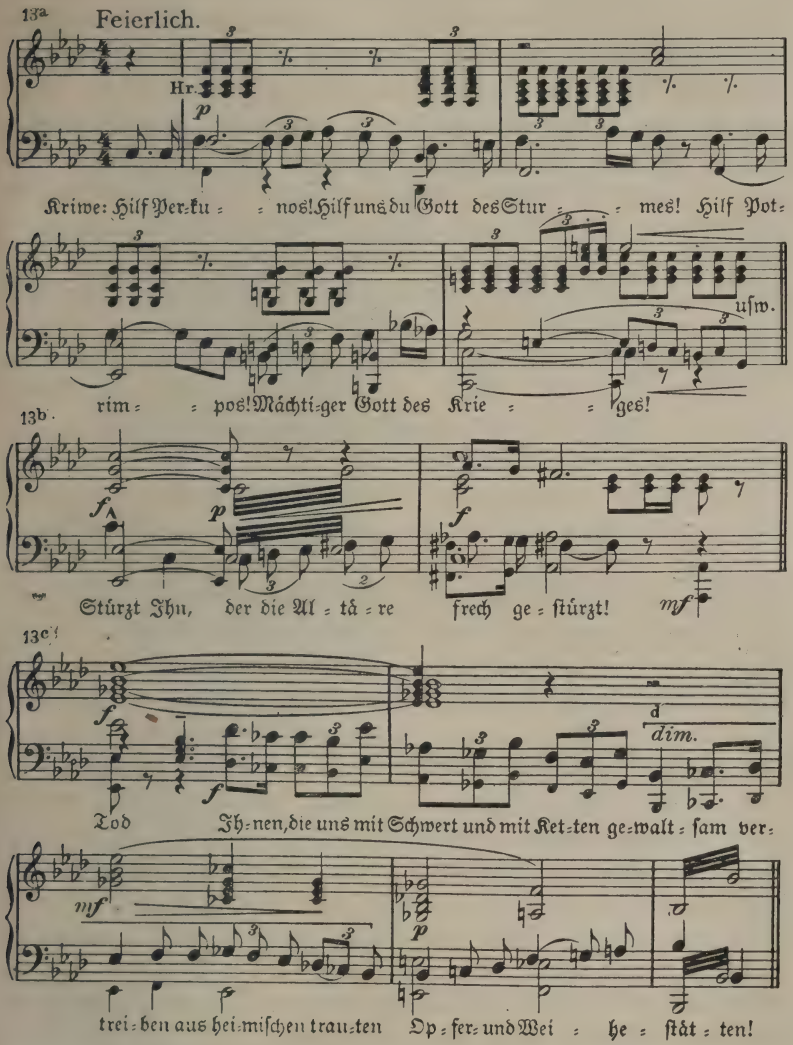

Dann stellt der Kriwe die Frage an die Menge (5), wer fortan ihr König sein solle. Einmütig bricht diese in den Königsruf (11) aus: „Radomar sei unser König!“



Doch Radomar ist, wie Priester und Volk mit Betroffenheit feststellen, der Totenfeier ferngeblieben. Das Brüderpaar Krodo und Waidewut lassen sogleich ihr Mißtrauen in Radomars Treue zu den alten Göttern laut werden, doch die Waidelottin Wera wehrt ihnen und entschuldigt Radomars Fernbleiben: ein Gram zehre an seinem Herzen. Ein zartes Thema umschreibt Radomars Schmerz um Ellida (12).



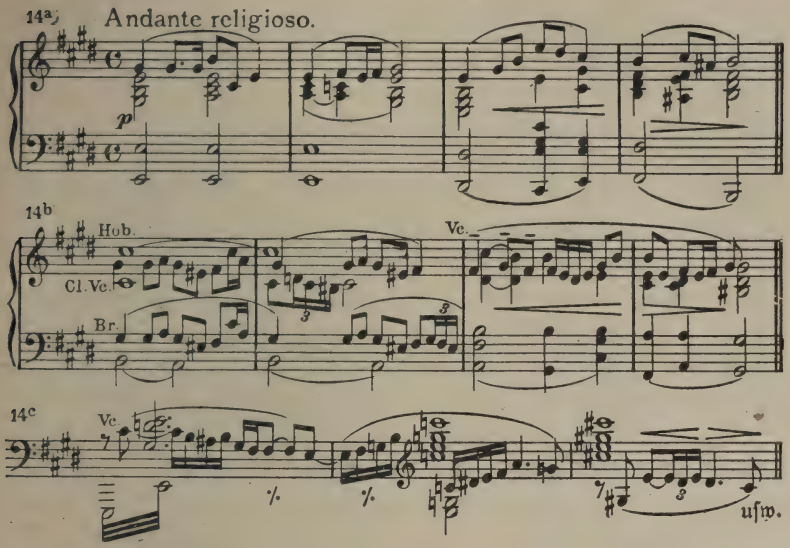

Man wird dem Abwesenden seine Wahl zum König verkünden, und auf der Waidelottin Geheiß fährt man in der Totenfeier fort und entzündet den Scheiterhaufen. Harfenakkorde, Flötengeflacker und schwirrende Streichertremolandi malen das Aufflammen des Holzstoßes (Kl.-A. S. 17). Die Leiche des Königs wird feierlich vor dem Stumpf der heiligen Eiche aufgebahrt. Bei diesem Wahrzeichen der Festigkeit gelobt die Menge noch einmal, mit gleicher Zähigkeit, wie die Wurzeln des Eichenstamms, zusammenzustehen zur Wehr gegen das Polenjoch (1). Dann stimmt der Oberpriester seinen melodisch weitgeschwungenen, wuchtigen Opfergesang (13) zu Ehren des Sturmgottes Perkunos und des Kriegsgottes Potrimpos an. Er schließt mit der Todesdrohung gegen die Feinde und Unterdrücker (13c), und die Priester und die Menge fallen nun mit einander anspornenden Zurufen ein. Hierbei bewährt Motiv 1 seine wirkungsvoll steigernde Art, indem die Chorstimmen das Motiv vom Baß aufwärts nacheinander immer eine Tonstufe höher bringen, bis sie sich schließlich zu einem prachtvollen Unisono des mächtigen Opfergesangs mit Begleitung des vollen Orchesters vereinigen, wobei Teil 13b sich besonders machtvoll in dreifacher Wiederholung vernehmen läßt. Die Waidelottin beschaut jetzt das Blut des Opfertieres. Es deutet auf nichts Gutes (1). Der Wehruf der Menge (2) geht in einen erneuten Treuschwur zu den alten Göttern über (5), in den die Triolen des Motivs 1 kraftvoll hineinklingen. Die Männerstimmen rufen in der Weise des Opfergesangs (13) noch einmal die Götter um Hilfe an,




während die Frauenſtimmen in einfachen Melodieſchritten die akkordiſche Begleitung übernehmen. Man ſchickt ſich nun an, die Leiche auf den Scheiterhaufen zu heben. Da tritt der Mönch aus ſeinem Verſteck hervor und verwehrt es ihnen. Ohne Furcht vor ihren auf ihn gezückten Dolchen hält er ihnen das Schändliche ihres Tuns vor,

bei Tage heuchelnd zum Christengott zu beten und nachts den schon in geweihter Erde bestatteten Toten den heidnischen Flammen zu übergeben. Furchtlos begegnet er auch ihrem Verdacht, daß er selbst wohl gar der Mörder ihres heimlichen Königs sei. Nicht durch Gewalttat, Haß oder Furcht, durch Liebe allein will er sie zähmen (4). Entgegen seiner Pflicht will er drum auch ihr heutiges heimliches Tun nicht verraten, wenn sie ihm Treue im wahren Glauben schwören. Nur leise und zaghaft bringen die Holzbläser das Motiv der Totenklage (5). Der Not gehorchend heißt der Kriwe die Menge den Eid leisten; aber sie schwören den noch heute in Litauen bekannten „kalten Eid", indem sie wohl die Schwurhand erheben, aber gleichzeitig mit den abwärts gerichteten Fingern der linken Hand „abschwören". Ein solcher Eid bindet ihr Gewissen nicht, und der arglose Mönch hat nur für den Augenblick gesiegt.

Hier fällt der Vorhang, und das Orchesterzwischenspiel „Glaube" setzt ein. Ein Gebetshymnus von tief ergreifender, lauterer Schönheit, steht es in höchst wirkungsvollem Gegensatz zu der voraufgegangenen nächtlich düsteren, von Haß und Rachbegier durchbebten Szene, und es weist bedeutungsvoll schon an dieser Stelle der Handlung auf das schließliche sieghafte Durchdringen des christlichen Gedankens hin, wie denn auch die musikalischen Themen dieses Zwischenspiels den Schluß des ganzen Werks verklärend wieder umtönen. Das Hauptthema des Glaubens (14a) stimmen die Geigen in schön geschwungener Linie und breitem Gesang an. Ein Mittelteil (14b) zeigt gleichsam die im Gebet ringende, sich nimmer genugtuende Seele. Immer von neuem erklingt die Figur 14b, die durch die Einführung der Sechzehnteltriole allmählich noch eindringlicher gestaltet wird. Dann erscheint das Hauptthema (14a) noch einmal eine Oktave höher und im Glanze des vollen Orchesters auf dem Höhepunkt der über dem Teil 14b entwickelten Steigerung. Ein Nachspiel, das sich über einem langen Orgelpunkt auf E aufbaut, bildet den Beschluß. In ihm entschwebt die im Glauben und im Gebet geläuterte Seele auf gehaltenen Akkorden der Streicher, später der Holzbläser, langsam zu himmlischen Höhen, während die zarten melodischen Ranken der Kniegeigen (14c) wie ein letzter Gruß irdischen Glücks aus der Tiefe zu ihr hinaufklingen, sehnsüchtiger Wehmut und




gläubiger Ergebung voll. Mit dem Glaubensthema (14a, verkürzt) klingt das Stück denn auch zart aus. Man wird in der gesamten dramatischen Musik unserer Zeit nicht leicht ein geschlossenes Musikstück finden, das diesem Zwischenspiel an seelischer Ausdruckskraft im Verein mit Natürlichkeit und Schönheit der thematischen Erfindung, an Weitatmigkeit der Melodik, und endlich auch in der wie selbstverständlichen Durchsichtigkeit der Stimmenführung wie auch dem vollendeten Ebenmaß des Aufbaues und der orchestralen Einkleidung zu vergleichen wäre, und man wird es verstehen, daß „der Autor auf dieses Stück Wert legt“[1]).

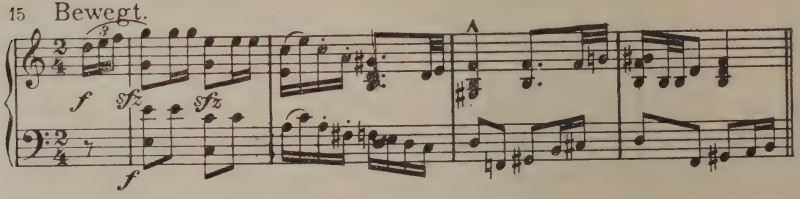
## Erster Akt

Unmittelbar hinter dem Schlußakkord des Zwischenspiels hebt sich der Vorhang. Wir erblicken im Hintergrund eine ostpreußische ebene Landschaft mit fernem Wald, im Vordergrund Radomars Haus und an einem Tisch davor sitzend diesen selbst. Der Mönch ist bei ihm und berichtet ihm von den Vorgängen der vergangenen Nacht. Er warnt

1) Vgl. Kl.-A. S. 38, wo eine Bemerkung für die Bühnenleitung mit dieser Begründung allen Lärm bei der Bühnenverwandlung verbietet.

ihn vor den anrückenden polnischen Truppen und vor der Annahme der auf ihn gefallenen Königswahl: „Ist dir Christi Wort nicht werter? Glaubst du denn an jene Geister?“ Hier meldet sich im Orchester flugs ein aus der Geisterbeschwörung der Andreasnacht in „Bruder Lustig“ (vgl. dort Nr. 26) bekanntes Motiv und schlägt so in der Empfindung des Hörers die Brücke zwischen dem Geisterglauben des 16. und des 10. Jahrhunderts, zwischen dem Norden und dem Süden unseres deutschen Vaterlands. Das Auftreten eines Bauern und seines Weibes enthebt Radomar der Antwort. Das bäuerliche Paar, das Radomar und den Mönch nicht bemerkt, tritt an einen Birkenstamm heran und schlägt mit Stock und Riemen auf diesen los, ja, sie schälen dem Baume die Rinde ab, damit die Schläge dem im Stamm verborgenen vermeintlichen Gott, der ihnen — sei es nun Stäte, Torewit, Belbog, Sigonott oder ein anderer — das Vieh verhext hat, schmerzhafter seien. Rauh und widerhaarig wie diese Bauerntölpel ist auch ihr Motiv (15).

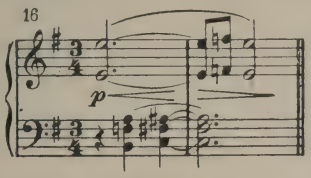
15 Bewegt.




Als der Mönch auf sie zutritt, machen sie sich davon. Seine entrüstete Frage, ob denn alles behext und dem Satan verfallen sei, führt im Orchester das Höllemotiv aus dem „Bärenhäuter“ (vgl. dort Nr. 10) herauf, das aber sogleich vom Motiv der christlichen Liebe (4) verdrängt wird. Ihr berufener Vertreter aber, der Mönch, vermag seinen Zorn nicht zu meistern. Er schlägt nun selbst wütend mit der Axt auf den unschuldigen Birkenstamm los und muß sich von dem lächelnd zuschauenden Radomar sagen lassen, bei ihm „abergläubelte“ es ja auch! Da blickt der Mönch auf und gewahrt mit Entsetzen im Eichenstamme hinter Radomar die Gestalt des Sturmgottes Perkunos. Wie ein Spuk aus der vergangenen Nacht wehen zusammen mit der Erscheinung auch die Motive des nächtlichen Götzendienstes (1 und 2) drohend in das Licht des Tages herein. Der Mönch bannt das Ge-

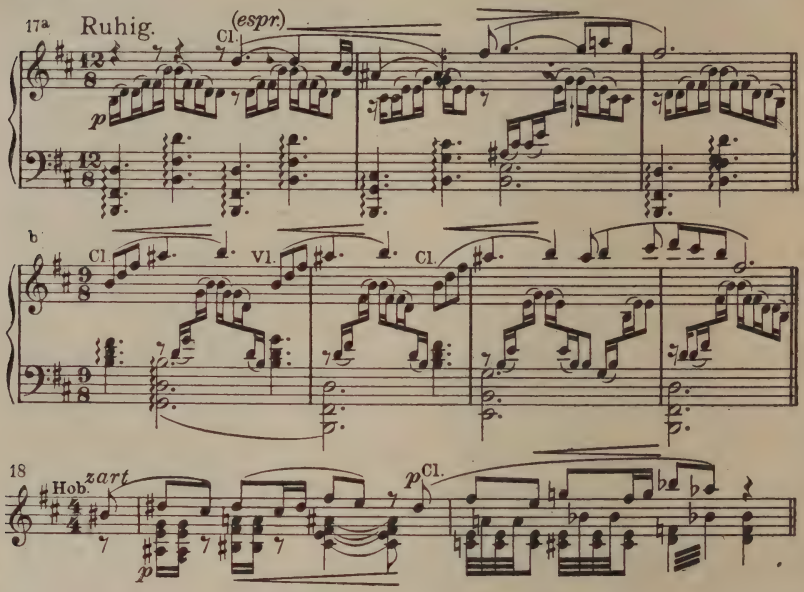
spenst mit dem Namen Christi und dem Motiv des Glaubens (14a). Die Erscheinung verschwindet, und Radomar, der von ihr nichts wahrgenommen hat, schickt den ihn fiebrig erregt dünkenden Mönch heim in sein Kloster, auf daß ihm seine Brüder dort ein Beruhigungstränklein mischen. Der Mönch entfernt sich zögernd, und Radomar bleibt sinnend allein zurück. Was ihn bedrückt, sagt uns sein Liebesgrammotiv (12), das seinem Ausruf: „Allein! So allein!" bedeutungsschwer antwortet. Es wird aber rasch durch Motive verdrängt, die wir von der Totenfeier des Vorspiels her kennen (3 und 9), und Motiv 3 biegt wie von selbst in die ihm so verwandte melodische Linie des Gottesgnadentumthemas aus „Herzog Wildfang" (vgl. dort Nr. 1) ein, wenn Radomar nun im Selbstgespräch die Frage erörtert, ob er die Königswürde annehmen solle oder nicht. Es regen sich Zweifel in ihm, ob sein Glaube zu den alten Göttern noch stark genug sei (13).

Im Hintergrunde ist Ellida erschienen. Sie lehnt sich an den Gartenzaun, beobachtet Radomar und ruft ihm schließlich leise zu: „Tu's nicht! Nimm nicht die Krone! Nimm sie nicht! Dein Heil wird sie nimmer!" (16).



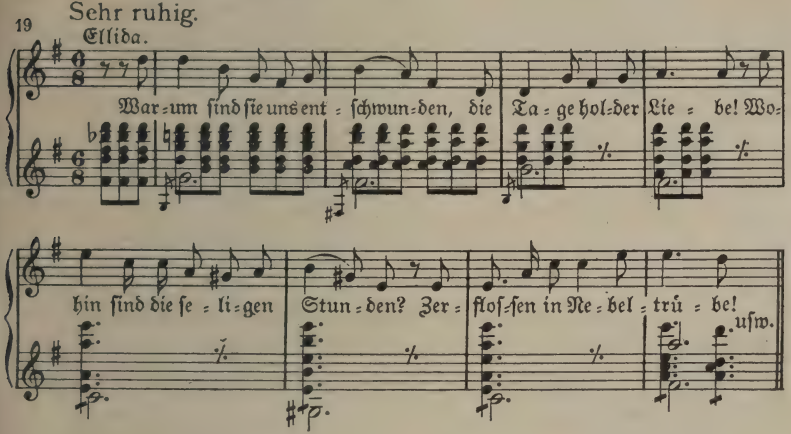

Radomar hängt seinen Gedanken nach und hört sie zunächst nicht, bis sie dann ihn beim Namen ruft. Da fährt er heftig auf und heißt sie, die sein Eheglück zerstörte, wieder ihres Weges gehen. Aber Ellida läßt sich nicht abschrecken. Hofft sie ja nichts für sich! Trübe malt Motiv 16 den hoffnungslosen Zustand ihrer Seele. Nur die Sorge um Radomar, den sie noch immer und trotz allem heiß liebt, hat sie hierher zurückgetrieben. Ein Traum, in dem sie ihn verraten und sein Blut fließen sah, beunruhigt sie. Sie warnt ihn drum vor der Krone und dem Götzendienst (2), und wendet sich dann wieder zum Gehen. Da hält Radomar, den ihr Nahen in sichtlich nur mühsam unterdrückte Erregung versetzt hat, sie mit einer Frage zurück. In einem rührend

schönen Thema spricht nun die Reue (17) ihres gequälten Herzens zu ihm.




Radomars heftige Abwehr mildert sich der Echtheit dieses Gefühls gegenüber bis zu der bitteren Gegenfrage: „Was kümm're ich dich?", und gegen ihr Geständnis, daß sie ihn liebe, wappnet er sich mit schmerzlichem Spott, der seinen Stachel zunächst in sein eignes Herz senkt, der sich dann aber gegen Ellida richtet, als sie ihre Verfehlung dem Dämon ihres Herzens zuzuschreiben versucht. Trotzdem wagt sie es, auch dem Gatten einen Teil der Schuld daran zuzuschieben, daß sie einem andern Mann sich ergab und den Gatten verließ, weil sie ihm fremd geworden war. Dabei tritt zaghaft ein neues Motiv (18) auf. Ihren Vorwurf weist Radomar wiederum mit schmerzlichem Spott zurück, indem er sich gleichfalls des Motivs 18 bedient. Dann macht er sich in unmittelbarem Anschluß auch ihr schönes Reuethema (17) zu eigen, und hält ihr entgegen, wie gut und liebevoll er zu ihr gewesen und wie sein Herz nur für sie allein geglüht hat. Wenngleich äußerlich geschieden, können beide innerlich doch nicht voneinander. Im Grunde ihres Herzens sind sie eins, und die Sprache des Herzens,

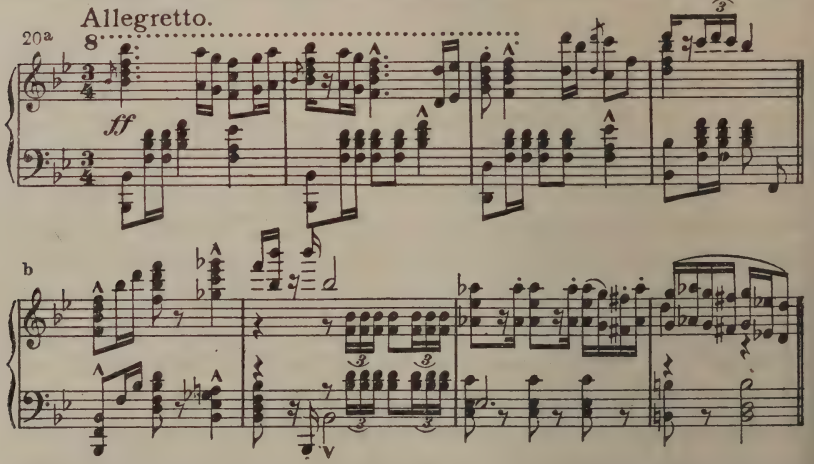
die Musik, deutet sehr fein so auf den Gleichklang ihrer Seelen. Ellida kleidet ihr Flehen um Radomars Verzeihung in die melodische Linie des Themas 17, ihren Entschluß, ihre Schuld einsam in der Fremde büßen zu wollen, sofern nur er ihr verzieh, in diejenige des Motivs 18. Und als Radomar in Sinnen und Gram (12) stumm bleibt, da gedenkt sie in einem holden Liede, einer entzückenden melodischen Perle, der Tage der jungen Liebe (19).




Vor der echten Wärme dieses ihres schlicht natürlichen Herzensergusses beginnt die Eisrinde, die Gram und Zorn um Radomars Herz gelegt, zu schmelzen. Zwar erklingt seine Frage an sich selbst: „Zauber, kann ich dir wehren?“ noch im Motiv seines Liebesgrams (12), aber schon mündet das schmerzliche weiche C moll dieses Motivs in ein lichtes C dur, und bald fügt sich seine Singstimme in schmiegsamem As dur dem Thema des Liebesglücks (19), das die Hoboe singt, ein. Während dieses Thema sich in schönen Modulationen im Orchester ausbreitet, vereinigen sich die Stimmen der Gatten mehr und mehr: Radomar zwingt im Selbstgespräch seine Zweifel an Ellidas Treue nieder und läßt sein Mitleid mit der Reuigen erstarken, Ellida aber bedrängt und erweicht ihn mit ihren Bitten. Auf dem Höhepunkt der musikalischen Entwicklung strömt Radomar das Thema seines Grams (12) in feurigem Es dur von den Lippen, er umfaßt Ellida und will sie küssen, — da hält er düster inne. Noch kommt er nicht darüber fort, daß diese

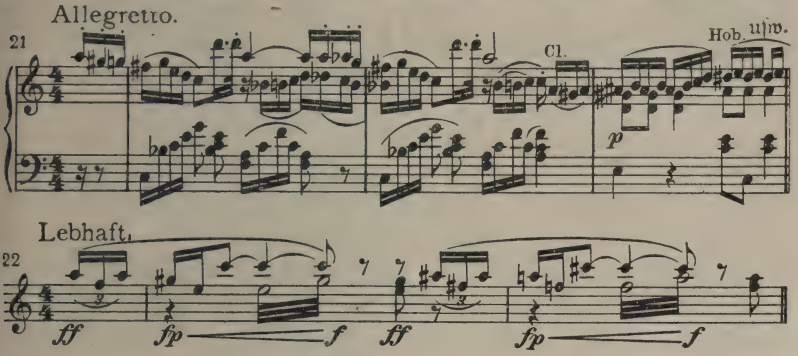
Lippen sich jenem andern dargeboten haben. Ellidas Hoffen sinkt jäh zu Boden, leise stimmen die Geigen ihren reumütigen Gesang (17) an. Mit schwerem Entschluß, wie gebrochen, heißt Radomar sie gehen. Zaghaften Sinnes (18) erwidert ihm Ellida, daß sie ins Kloster wolle. Da wirft er ihr lässig die Beleidigung ins Gesicht: „Du kannst es auch Kloster nennen!“ Ellidas jäher Aufschrei zeigt ihm, daß er sie damit ins Herz traf. Er stürzt ihr, wie über sich selbst erschrocken, nach und hält sie zurück. Chromatisch aufwärts drängende *ff*-Gänge des Orchesters führen den Eintritt des Themas 17 herbei, das in einen hoffnungsvoll aufwärts strebenden Schluß ausklingt, wenn Radomar nun die sich seiner erwehrende Ellida feurig bittet, ihm zu verzeihen, wie er ihr verzieh. Dann unterstützt sein Motiv 12 in weichem Dur sein Bitten. Dank quillt in Ellidas Herzen auf, und doch will sie nun, ihrem Vorsatz treu, von ihm gehen. Unschlüssig und sich sträubend fügt sie sich endlich seinem beharrlichen Gebot und bleibt.

In ihre letzten Wechselreden hinein ließen sich schon Trompetensignale und Trommeln von hinter der Szene her vernehmen. Aus der Stadt kommt Volk herbei und schaut nach den heranrückenden Polen aus, deren Thema (20) die Hörner im Orchester ankündigen.




Derweil sich so die Szene belebt, ist auch Gelwa aus der Stadt heraus aufgetreten. Sie sieht noch, wie Radomar Ellida in sein Haus geleitet. Sogleich flackert ihre Eifersucht auf, doch spricht sie ihn mit

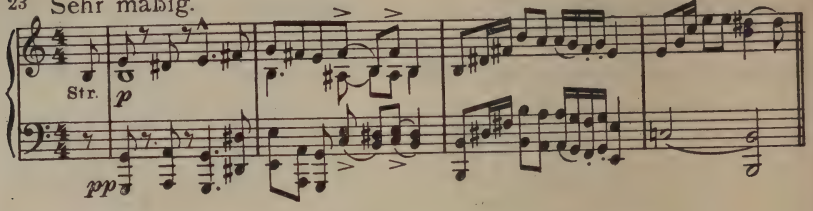
freundlicher Teilnahme an, um sich zu vergewissern, ob Ellida wirklich heimgekehrt ist. Ihr hierbei auftretendes Thema (21) spiegelt ihre gefällige Gewandtheit wie ihr äußerliches Wesen gleich treffend wieder.




Während ihres kurzen Gesprächs mit Radomar, der ihr Ellidas Abwesenheit mit einem harmlosen Vorwand zu erklären sich bemüht, kommt Trompetenklang und Trommelschall von den heranrückenden Polen her immer näher, und der Chor der Preußen tauscht in kurzen Zurufen seine Meinung über den verborgenen Zweck ihres Kommens und die Mahnung aus, ihnen aus Vorsicht freundlich zu begegnen. Radomar geht ins Haus und läßt Gelwa in eifersüchtigem Sinnen zurück. Nun ziehen die Polen unter den Klängen ihres ritterlichen Themas (20), das vom vollen Orchester glänzend durchgeführt wird, ein. Ihr Führer Jaroslaw wird von den Stadtvätern begrüßt und bittet um Aufnahme seiner Truppen zu kurzer Rast. Dann ziehen die Polen, von den Stadtvätern und der Volksmenge geleitet, weiter und in die Stadt hinein.

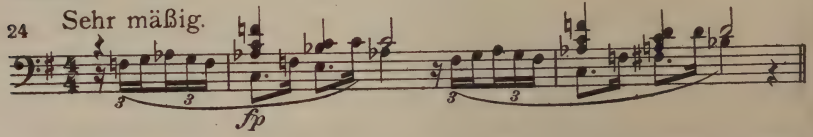
Gelwa ist mit ihrem Bruder Krodo allein zurückgeblieben. An diesen wendet sie sich nun mit leidenschaftlicher Bitte, daß er sie an Radomar räche, der ihr Hoffnungen erweckt habe und diese nun täusche, indem er Ellida wieder bei sich aufnahm. Ihr Rachemotiv (22) züngelt im Orchester auf. In Krodo gibt der Gedanke den Ausschlag, daß die Schwester so gleichzeitig auch um die Würde der Heidenkönigin betrogen ward, und er ist rasch zur Rache bereit. Radomar zum Hohne will er ihm den „Gölz" ans Dach hängen. Sein Spottlied (23) erklärt der aufhorchenden Schwester den ihr unbekannten Brauch.

23 Sehr mäßig.



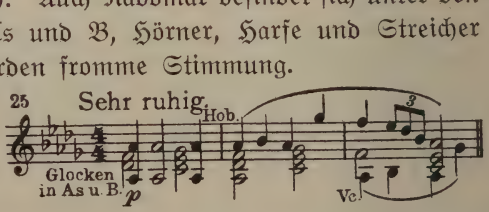

Dann gehen beide ab, um den Gölz, d. h. eine Puppe mit den Zügen Otmars, des Geliebten Ellidas, herzurichten. Während Gelwa den Bruder im Abgehen vor Radomars starker Faust warnt, nähert sich vom Hintergrund her Jaroslaw im Gespräch mit dem Mönch. Er wirft diesem vor, er sei lässig im Dienst, und verweist ihm seine allzugroße Milde den heidnischen Preußen gegenüber, wobei ein straff rhythmisiertes Motiv voll lauernden Ausdrucks (24) seine Art kennzeichnet.

24 Sehr mäßig.



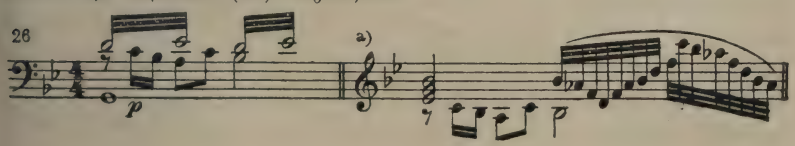

Der Mönch verteidigt sich und die Preußen; er benutzt das schöne Glaubensthema (14), um den Weg, der ihn zu den Herzen der Heiden führen soll, den Weg der Milde und Gnadenhuld, voll Überzeugung als den rechten hinzustellen. Seinen Worten, wie seinem Hinweis auf den erst in der letzten Nacht von den Preußen geleisteten Treueid und ihren soeben unter dem Klange der Kirchenglocken beginnenden Kirchgang (25) setzt Jaroslaw seinen spöttischen Zweifel entgegen (24). Auch Radomar befindet sich unter den Kirchgängern. Glocken in As und B, Hörner, Harfe und Streicher verbreiten in ruhigen Akkorden fromme Stimmung.

25 Sehr ruhig.




Aber Jaroslaw bleibt beharrlich bei seinem Mißtrauen (24), und er trifft damit das Rechte. Denn was jene murmeln, sind eher Gebete zu Perkunos (13) als zum Christengott; er weiß, daß noch immer

heidnische Priester (3 und 2) und Richter ihres Amtes heimlich walten und daß sie einem heimlichen König gehorchen. Aber er will Gewißheit darüber erlangen und sie auf frischer Tat betreffen. Dazu sucht er Mittel und Weg, und er bricht sogleich sein Gespräch mit dem Mönch ab, als Ellida aus ihrem Hause tritt und dieser ihm auf seine hastige Frage bestätigt, daß er Ellida vor sich sieht. Sie ist es ja, die er sucht und die seinem Anschlag auf das Heidentum dienen soll, sie mag wollen oder nicht. Unter den Klängen des scherzando vorgetragenen Polenthemas (20), in das hinein die Glocken mit ihren Viertelschlägen auf B und As verklingen, tritt er höflich auf sie zu. Er stellt sich an, als erkennte er sie, die er auf ihrer Flucht mit Otmar sah, und bringt ihr einen Gruß von diesem und zugleich — jenen Ring zurück, den sie einst in der Not der Flucht veräußern mußte. Ellida erschrickt aufs heftigste. Dieser Ring, ein Erbstück von Radomars Mutter und dessen Brautgabe an Ellida, in der Hand des Polen ist ihrem eben erst wiedergekehrten Eheglück gefährlich. Ins Düstere wandelt sich in den Kniegeigen die reine melodische Linie ihrer holden Weise von Liebe und Glück (19). Wie kam der Ring an Otmar, da sie sich seiner wohl entäußerte, ihn aber jenem nicht gegeben? Genug, der Pole hat ihn sich verschafft und enthält ihn ihr vor, stellt Bedingungen, und seine Worte lassen sie nicht im Zweifel, daß er die Bedeutung des Ringes für sie und in dieser Stunde wohl kennt. Geängstigt windet Thema 19 sich hin und her. Er verlangt als Gegenleistung, daß sie ihm Gelegenheit zu einer Frage und zu einer Bitte gebe, die er hier auf der Straße unter den zurückkehrenden Kirchgängern nicht aussprechen will (20b). Auch Gelwa ist unter diesen und hat Ellidas Erschrecken gesehen (21). Ellida dringt hastig in Jaroslaw, ihr sogleich zu sagen, was er begehrt. Umsonst! Überdies kehrt nun auch Radomar aus der Kirche heim und geht mit Ellida, ohne den Polen sonderlich zu beachten, ins Haus. Umso gefälliger erweist sich diesem nun Gelwa. Sie fragt ihn zunächst voll sichtlichen Eifers aus, wobei ein hartnäckig sich wiederholendes Motiv ihr Spüren (26) bezeichnet.



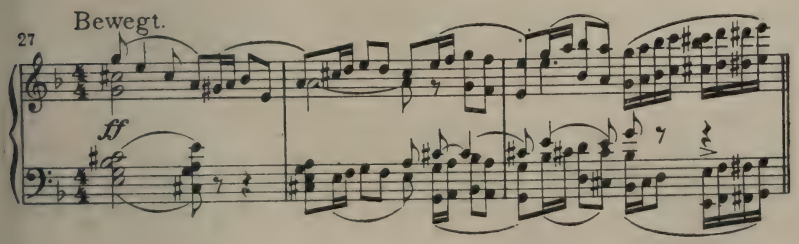
Sie erkennt den Ring in Jaroslaws Hand als den Ellidas. Mit hinterhältiger Heuchelei (26a) rühmt sie diese, sie sei so gut und treu und Radomar ihrer gar nicht wert, wobei ihr Thema (21) seine ganze gewandte Glätte entfaltet. Bereitwilligst erbietet sie sich dann, Jaroslaw eine ungestörte Zusammenkunft mit Ellida zu verschaffen, und Jaroslaw geht befriedigt von dannen. Mit der sinkenden Nacht ertönt noch einmal Glockengeläut und die fromme Weise 25. In Gelwas Herzen aber regt sich, nun sie den Weg sieht, die verhaßte Nebenbuhlerin ins Unglück zu stürzen, heiße Rachgier. Der Spott eines vorübergehenden Mädchens über ihre „vereitelte Hochzeit" zeigt ihr, wie man in der Stadt über sie denkt. Hellauf lodert denn auch in Gelwa, sobald sie sich allein sieht, ihre Rachsucht empor. Während das Rachemotiv (22) gellend aufzüngelt, ruft sie die heidnischen Göttinnen Ragaina und Magila in wilder Begeisterung um Hilfe bei ihrem Rachewerk an.

Kaum ist sie davongeeilt, so naht schon behutsam und leise Krodo mit Burschen und Mädchen, um den Gölz an Radomars Hausdach aufzuhängen. Sie legen eine Leiter an und singen leise ihr Spottlied (23). Zwei Burschen steigen die Leiter hinan. Da tritt Radomar aus seinem Haus, und alle stieben auseinander. Doch er packt Krodo beim Arm und stellt ihn heftig zur Rede. Frech singt der ihm sein Spottlied (23) ins Gesicht. Auch Ellidas Hinzukommen hindert ihn nicht, Radomar dreist zu erklären, daß es ein Bild des Liebsten seiner Frau sei, das sie ihm zum Hohn ans Dach hängen wollten. Ellidas angstvoller Bitte nicht achtend dringt Radomar wütend mit dem Dolch auf Krodo, der sich seinem Griff entwunden hat, ein. Der aber fügt seinem Spottlied furchtlos, in der Weise des Opfergesangs (13a) und des Motivs 3, hinzu: „Ihr Heidenkönig willst du sein! Du wirst es nicht! Denn ein Heidenkönig muß ein züchtig Weib besitzen! Das ist sie nicht! Nur Königs Buhle!" Da sticht ihn, aufs äußerste gereizt, Radomar nieder. Auch als Sterbender entfaltet Krodo noch einen grimmigen Humor. Der Herr der Unterwelt, die ihn nun verschlingt, sei es der heidnische Pikollos oder der christliche Teufel, dessen Reich das Höllemotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10) umschreibt, ist nach seiner Meinung um den zähen Braten nicht zu beneiden. Dann aber wird er ernst und fordert den fernen Bruder

Waidewut auf, ihn zu rächen (22). Mit seinem letzten Atem droht er Radomar, nie werde er Heidenkönig werden (2), Ellidas Untreue trenne ihn auf immer von dieser Würde: „Hab' acht! Wer einmal fiel, fällt auch ein zweites Mal!" Mit diesen Worten stirbt der finstere Geselle. Ellida klammert sich verzweifelnd (17) an Radomar und beschwört ihn (18), sie, die sein Unglück sei, ziehen zu lassen. Doch Radomar verheißt ihr, während Trompetenakkorde seine zuversichtlichen Worte in hellem Dur stützen, seinen Schutz und schließt — wobei die Holzbläser in wehmütigem Moll den Anfang des Liedes vom Liebesglück (19) bringen — die liebevoll vertrauende Frage an, ob sie sich seines Schutzes nicht wert fühle. Da sinkt sie weinend an seine Brust, und nach einem kurzen Orchesternachspiel, das in schöner Verknüpfung das Grammotiv (12) und den Anfang des Liedes vom Liebesglück (19) hören läßt, dazwischen freilich warnend auch Gelwas Motiv (21) andeutet, fällt der Vorhang. Wie mit einer bangen Frage schließt das Englische Horn den Akt. Wird Krodo mit seiner düsteren Prophezeiung Recht behalten? Wird Ellida treu sein?

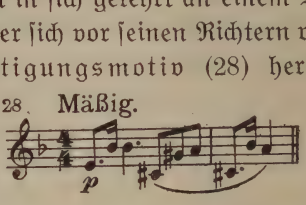
## Zweiter Akt

Der Spruch seiner christlichen Richter hat Radomar wegen der Tötung Krodos freigesprochen. Nun tagt das heimliche Gericht der heidnischen Preußen, um über Radomars Tat nach heidnischem Recht zu entscheiden. Trompeten und Posaunen ertönen in wuchtigen Oktaven hinter der Szene über einem Paukenwirbel und rufen zum Gericht. Das Gerichtsmotiv (27) eröffnet zugleich mit dem Aufgehen des Vorhangs im Orchester kraftvoll den zweiten Akt.

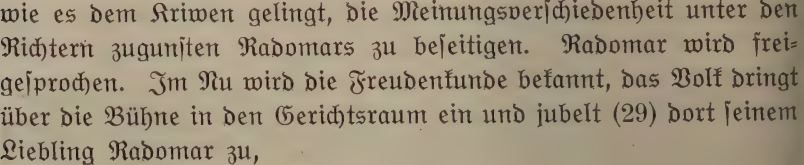


Die Vorgänge der Gerichtsverhandlung selbst bleiben unsichtbar. Der Gerichtsraum liegt hinter dem Zimmer, das die Bühne darstellt, etwas tiefer und durch von Wachen besetzte Türen mit ihm verbunden. An einem halbgeöffneten Fenster, das den Einblick in den Gerichtsraum gestattet, steht Gelwa und lauscht dem Gange der Verhandlung; ihr Bruder Waidewut sitzt in sich gekehrt an einem Tisch. Man hört Radomars Stimme, wie er sich vor seinen Richtern verteidigt. Gedämpft klingt sein Rechtfertigungsmotiv (28) herein und leitet seine Worte ein.

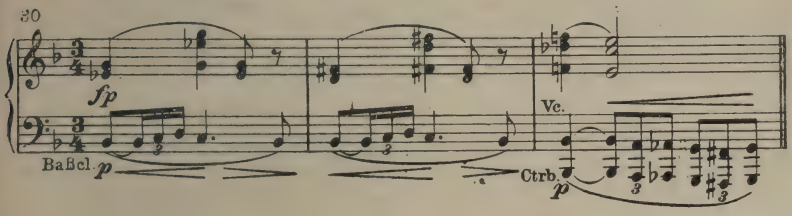
28 Mäßig.



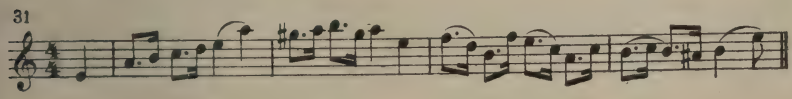

Offen und stolz bekräftigt es später sein Geständnis: „Kühlen Blutes tät ich das Gleiche wieder, was ich tat!" Radomars stolze Art, seine Sache zu führen, stößt beim Gericht auf Widerspruch. Des wird man inne, ohne daß man die Worte der Gerichtspersonen hört. Denn heftig und ausdrucksvoll antwortet an ihrer Statt das Orchester mit dem Gerichtsmotiv (27), so oft Radomar in seiner Verteidigung innehält. Dazu vermittelt die am Fenster lauschende Gelwa ihrem Bruder und damit auch dem Hörer in ganz ungezwungener Weise alles Wissenswerte über die äußeren Vorgänge bei der Gerichtssitzung. So nehmen wir an der Verhandlung teil, ohne sie zu sehen. Wahrlich, eine kühne, aber wohlgelungene szenische Anordnung, wie sie nur im musikalischen Drama ausführbar ist und ein glänzendes Beispiel dafür darstellt, welche Möglichkeiten die Mitwirkung der Musik auch nach der Seite der Verdeutlichung äußerer Geschehnisse hin dem musikalisch-dramatischen Dichter erschließt. Durch Gelwas Mund (21) hören wir, wie es dem Kriwen gelingt, die Meinungsverschiedenheit unter den Richtern zugunsten Radomars zu beseitigen. Radomar wird freigesprochen. Im Nu wird die Freudenkunde bekannt, das Volk dringt über die Bühne in den Gerichtsraum ein und jubelt (29) dort seinem Liebling Radomar zu,



wobei die Bässe im Orgelpunkt auf C verharren. Waidewut und Gelwa bleiben so, während der Gerichtsraum sich nach draußen entleert, auch weiter allein und spinnen nun, angesichts Radomars erneutem Freispruch, auch ihrerseits neue Fäden, um ihn zu verderben. Das Rachemotiv (22) gellt in den Flöten, und ein Unheil brauendes Motiv (30) webt in den Bässen.

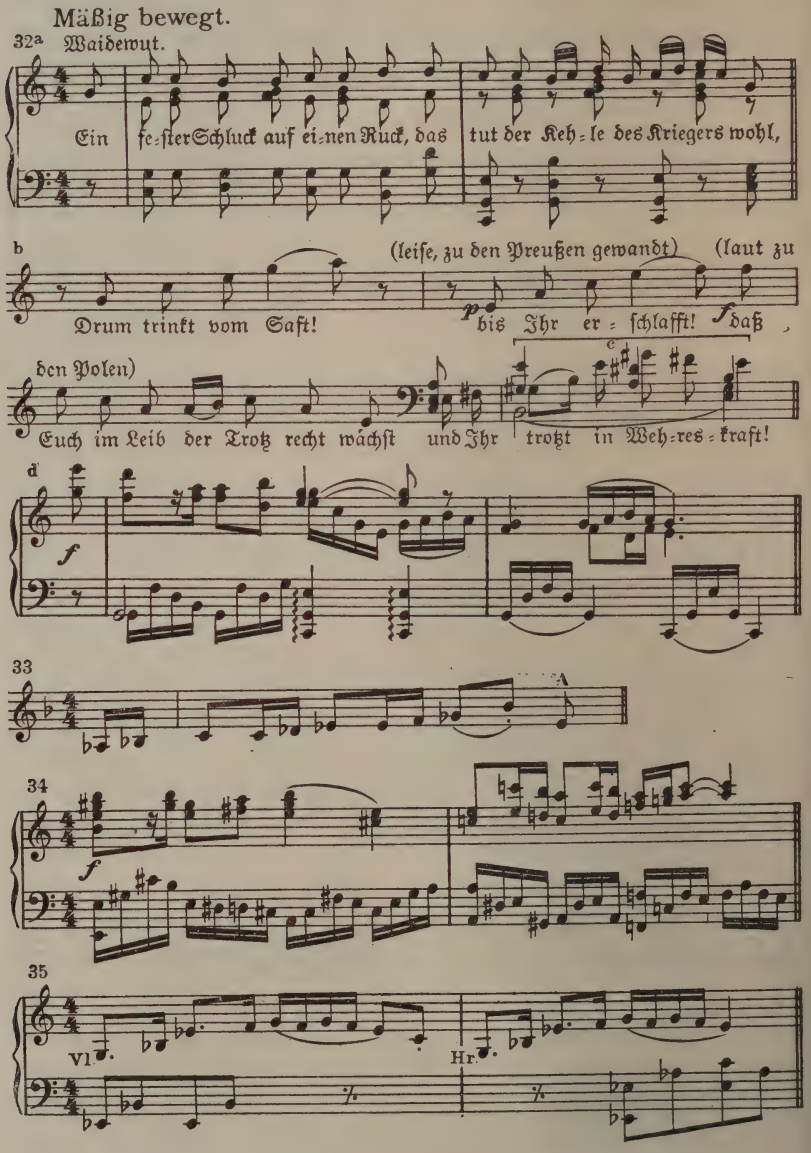



Gelwa ist es, die sich als die Erfinderische erweist, und sie deutet dem Bruder ihre Pläne an, die noch in der heutigen Nacht reifen sollen. Sie verheißt ihm, daß nicht Radomar, sondern er Heidenkönig werden soll, und fordert ihn auf, heiteren Mutes zu sein und so auch heute seines Amtes als Waidelott beim nächtlichen Kupalofest zu walten. Auch dafür, daß die Polen dieses heidnische Fest nicht stören, soll gesorgt werden. Man wird ihnen bei einem Gelage vorher einen Schlaftrunk reichen. Dann ist man sicher vor ihnen, wie auch vor den Mönchen, die heute selbst ihr Marienfest begehen (25). Und den Polenführer Jaroslaw (20) fernzuhalten, übernimmt Gelwa persönlich. Wir werden sehen, wie dies mit ihrem Anschlag gegen Radomar ohnehin in Zusammenhang steht. Die musikalischen Bausteine für die sich nun anschließende Trinkszene (31—35) haben sich zum Teil schon bei Gelwas Worten angekündigt (31 und 32a). Sie seien hier aneinander gereiht.




In der Orchesterüberleitung zur Trinkszene treten die Themen 33 und 34 hinzu. Währenddem tragen Burschen und Mädchen Bänke, Sessel und Fässer herbei, ein Faß Wein für die Preußen, ein zweites, das mit dem Schlafkraut gewürzte, für die Polen. Diese treten unter

Führung ihres Wachtmeisters ein und werden von Waidewut und dem Chor gar heuchlerisch als liebe Freunde begrüßt und bewillkommnet

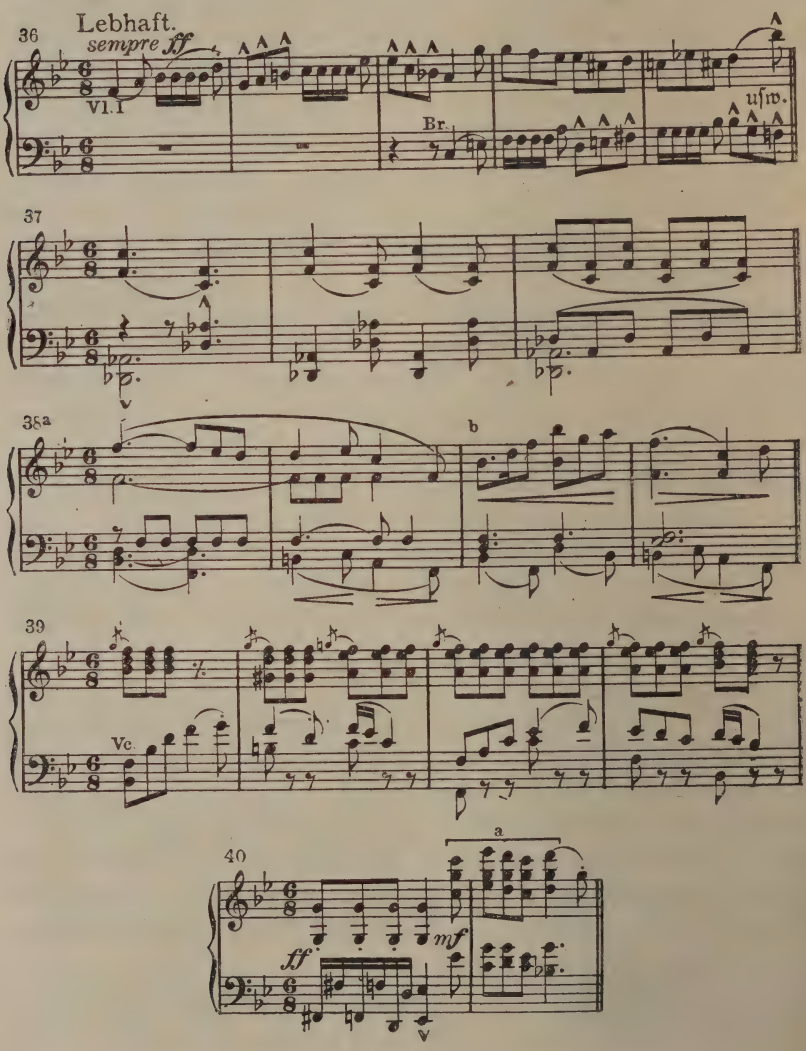


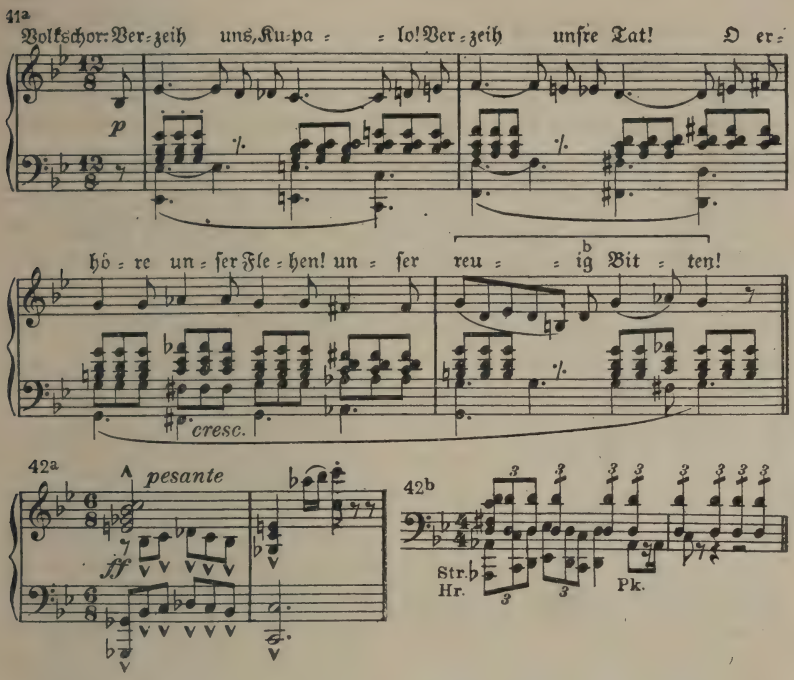
(31). Dann beginnt das Gelage. Waidewut, der eben noch voll bitteren Hohns (22) sich gewaltsam zu heiterer Laune zwingen mußte, eröffnet es mit einem Trinklied nach der Weise des Themas 32. Keck wandelt der Chor der Preußen in einem leisen echoartigen Kehrreim (32c) den Sinn seiner heuchelnden Worte verstohlen in ihre wahre Bedeutung um, und des Teufels Drohmotiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 8b) muß seinen doppelsinnigen Wunsch, daß der Teufel „unsere lieben Polen" „nicht" holen möge, unterstreichen. Der polnische Wachtmeister ist mißtrauisch. Er heißt heimlich seine Soldaten, die Preußen mit ihrem eignen Wein trunken zu machen (31 und 35), damit sie im Rausch ihren König verraten. So flüstern beide Parteien zwischen all den lauten Freundschaftsbeteuerungen hinterhältig miteinander. Waidewut wiederum versucht aus dem Wachtmeister herauszuholen, wann die Polen weiterziehen wollen. Doch weicht der ihm aus. Als sich die Wirkung des Schlaftrunks bei den Polen allmählich zu äußern beginnt, wird Waidewuts Lied (32) noch kecker. (Kl.-A. S. 127). Je schlaftrunkener die Polen werden, desto heimlicher treten im Orchester die Motive dieser Szene wechselweise auf, desto leiser flüstern die Preußen, desto mehr geraten die Polen ins Lallen. Wenn diese ganz eingeschlafen sind, werden sie von den übermütigen Burschen und Mädchen obendrein noch an den Stühlen und Bänken festgebunden. Dann eilen die Preußen mit einem unterdrückten Jubelruf davon: „Nun auf! Zur Mühle! Kupalos Tag! Waidelott, auf! Zum waideln und kirweiten!" Der Vorhang fällt.

Ein ausgedehntes Orchesterzwischenspiel leitet zur nächsten Szene über, in der nun dieses dem Gott der Ernte und der Fruchtbarkeit geweihte wilde Fest sich abspielt. Der Themengehalt zu diesem Zwischenspiel ist der Musik der kommenden Szene entnommen, deren Stimmung so vorbereitet wird. Der Reichtum der soeben erlebten, wie der bevorstehenden Szene an scharf ausgeprägten musikalischen Themen zeigt, wie der Musiker aus dem vollen schöpft. Soweit die Themen bereits im Orchesterzwischenspiel Verwendung finden, sind sie nachstehend zusammengestellt.

Schon während der letzten Rufe der davoneilenden Preußen verknüpft sich eine Ableitung aus Thema 36 (Baß) mit Thema 37 (Ober-

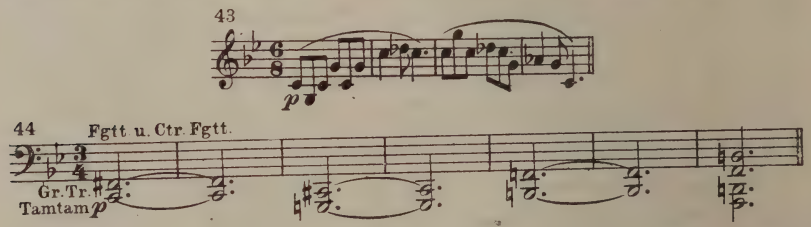
ſtimme). Nach dem Fallen des Vorhangs tritt erſteres ſelbſt mehr und mehr in den Vordergrund. Es wird von den Tanzrhythmen des Themas 38 abgelöſt. Dann ſtimmen die Kniegeigen im Wechſel mit den Holzbläſern die luſtige Weiſe 39 an. Die übermütige Stimmung wird durch das drohende Pochen des Motivs 40 unterbrochen. Das





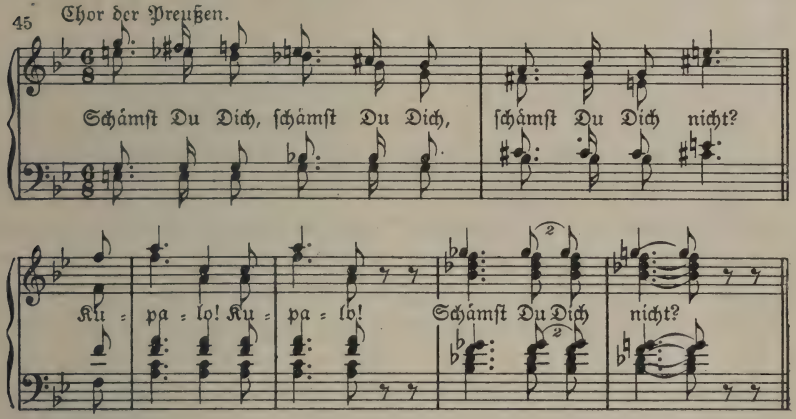

schöne Thema 41, mit dem später die Preußen den erzürnten Erntegott umschmeicheln, besänftigt die Stimmung des musikalischen Satzes; über seinem Teil b entwickelt er sich aber wiederum zu wilder Kraft und Ausgelassenheit zurück. Die Themen 36, 37 und 38 kehren wieder, und schließlich löst sich Thema 36 allein in der im Beispiel 36 ersichtlich gemachten Form als Fugenthema los und wird nun, zunächst von den Streichern, in regelrechter vierstimmiger Fuge fortissimo durchgeführt. Die Holzbläser und Hörner wollen nicht zurückbleiben und greifen zu gegebener Zeit gleichfalls in die Fuge ein, die somit den Höhepunkt des wilden Treibens darstellt. Heftige Orchesterschläge über dem sich ankündigenden Motiv des Mühlenknechtes Hoggo (42a) machen dem fugierten Satz ein Ende. Dann leitet ein im stärksten Fortissimo ansetzender, aus der Höhe sich herunterwälzender und diminuendo verhallender Unisonogang der Streicher unmittelbar in die dritte Szene über.

In einem großen Scheunenraum ist Hoggo beschäftigt, für die Feier des Kupalo, dessen riesiges Götzenbild in der Mitte aufragt, alles herzurichten (42b). Er macht sich dabei über seinen Dienst weidlich lustig, zündet das erloschene „ewige" Feuer an und nimmt einen kräftigen Schluck aus dem Trinkhorn des Götzen. Ihm ist ja, wie er gesteht, die Jungfrau Maria lieber „als der Kerl da". Waidewut kommt hinzu und hat kaum Priestergewand, Bart und Perücke angelegt und auf einem hohen Holzhaufen Platz genommen, als auch schon die Menge, angekündigt im Orchester durch Motiv 36, hereinstürmt. Schnell verschwindet Hoggo in der hohlen Bildsäule des Götzen, den die Weiber nun lachend und fröhlich begrüßen (38). Da wettert Waidewut von seinem Holzstoß herab auf die „sündige Sippe" los. Dem hierbei Sinn und Bedeutung erhaltenden Quintenmotiv des schmerzhaften Büßens (37) begegnen wir nun bei ähnlichen Vorgängen des öfteren. Er verweist ihnen das Lachen und erinnert sie an ihr Elend, an Mißwachs und Dürre. Dabei ist es von derbkomischer Wirkung, wenn bei seiner Frage, warum der zürnende Gott sie so schlägt, immer das Motiv Hoggos, des christlich denkenden Götzenstellvertreters, dumpf wie aus dem Bauche des Götzen hervorquillt. Man opfert nun einen Bock, um den Gott zu versöhnen. Die Opferfeierlichkeit wird mit einem besonderen Motiv (43) eingeleitet.



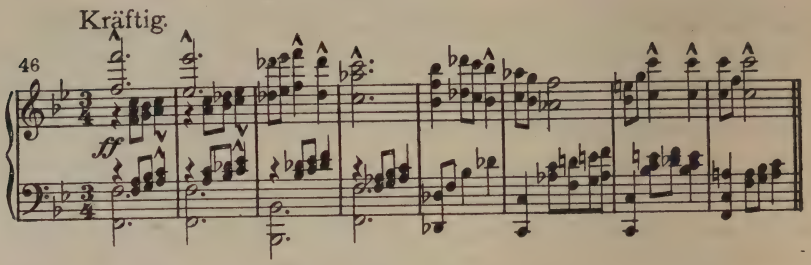

Die Frauen bereiten das Opfertier als Festbraten zu. Zuvor aber läßt Waidewut die Menge nach heidnischer Weise büßen (37), indem er erst die Männer, dann die Weiber derb an den Haaren zieht. Er muß sich aber dann das Gleiche von jenen gefallen lassen, wobei ihm Bart und Perücke abfallen. Nun ist die Reihe, Wehe zu rufen, an ihm. Dann stellt die Menge in der Weise des Themas 39 die Frage an den Gott, ob er nun mild und versöhnt sei. Ein undeutliches Brummen Hoggos (44) aus dem Götzenbild heraus bildet die Antwort.

Doch der Gott scheint unversöhnt; denn als jetzt Waidewut das Trinkhorn prüft, stellt es sich als nicht mehr voll heraus. Das deutet auf schlechte Ernte im nächsten Jahr. Hoggos Motiv (42) erscheint dabei im Orchester besonders am Platze, denn er war es ja, der das Trinkhorn halb geleert hatte. Die Menge aber wird wütend, der Chor macht sich in einer wohlgestalteten Fuge über dem Thema 36 Luft und feuert sich gegenseitig an, dem Gotte das Trinkhorn zu zerschlagen und ihn für seine Tücke zu strafen. Dabei geraten sie der Wahrheit ahnungslos so nahe, daß sie für ihre Drohung: „Schande und Schmach dir!" (Kl.-A. S. 161) das Motiv Hoggos, des heimlichen Trinkhornleerers, benutzen. Den Höhepunkt der musikalischen Steigerung bildet die entrüstete Frage des Volks:




Aber Hoggo-Kupalo hat wiederum nur ein unverständliches Gebrumme als Antwort für seine mit geballten Fäusten auf ihn eindringenden Gläubigen. Da reißt diesen die Geduld. Wild umtanzen sie das Götzenbild, zerschlagen sein Trinkhorn und werfen ihn schließlich zu dem geöffneten Scheunentor hinaus in den Mühlbach, alles unter dem Gesang der übermütigen Weise 46.

Lautes Gelächter (45) und Hohnrufe auf den Gott Kupalo (36) klingen dazwischen, und jubelnd, die Melodie vom Glockenspiel begleitet, stimmen die Weiber bei den Worten: „Er purzelt hinein, er liegt im Bach!" das Thema 39 an, dem sich Thema 38 anreiht. Dann schließt

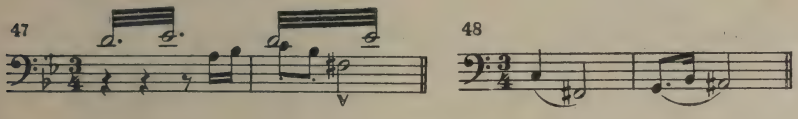



man das Tor, tanzt (38/39), jauchzt (39) und höhnt den „stummen Summer und dummen Brummer!" Ein Unisono des Fugenthemas (36) („O Kupalo, das ist die Strafe!") und im Anschluß daran die Wiederkehr des übermütigen Themas 46 führen diesen Abschnitt des Kupalofestes zu Ende: „Gewaidelt haben wir, nun auf zum ‚kirweiten'!" Nun setzt man sich zum Schmause.

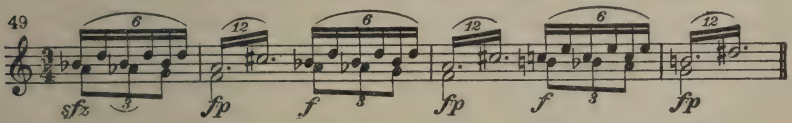
Waidewut hat dem Treiben des Volks mit Besorgnis zugeschaut und sendet jetzt heimlich zwei Mühlknechte hinaus, denen er einen Auftrag zuflüstert. Auch Radomar ist, an eine Seitentür gelehnt, Zeuge der tollen Vorgänge gewesen. Die Schmausenden beachten ihn nicht. Da tritt eine Magd auf ihn zu und bringt ihm einen Brief, den ihr angeblich der Polenritter gegeben habe. Das Thema der Festesfreude (39) erscheint plötzlich harmonisch und rhythmisch verzerrt (Kl.-A. S. 176), auch das Polenthema (20) muß sich hier, wo fremde List sich Jaroslaws Namens bedient, eine harmonische Beugung gefallen lassen. Der Brief bestellt Radomar in wichtiger Sache auf heute nacht zu einer Zusammenkunft. Bevor Radomar noch deren Ort gelesen, läßt ein donnerndes Krachen am Scheunentor alle entsetzt aufspringen (40). Erschrocken stimmen die Kontrabässe, während alles schweigt, das Bitthema (41) an. Ein zweiter Stoß erschüttert das Tor (40). Nach erregtem Durcheinander stellt sich wieder das Reuethema (41) ein. Unter einem dritten Stoß aber stürzt das Tor krachend zusammen, und — Kupalos Götzenbild, von den Fäusten der unsichtbar bleibenden Mühlknechte gehalten, steht dahinter. Die Menge sucht entsetzt Hilfe beim Waidelott; Teil a des Motivs 40 bildet die Grundlage der Chormelodik, wie vorher schon für den Orchestersatz beim erregten Durcheinanderlaufen des Volks. Waidewut heißt sie niederknien und Opfer darbringen. Das Volk gehorcht und fleht

kniend den gekränkten Kupalo um Verzeihung an. Hier nun entfaltet im Chorsatz das Thema der reuigen Bitte (41) seine ganze Schönheit und Teil b im besondern noch seine volle Kraft der musikalischen Steigerung (Kl.-A. S. 180/181).

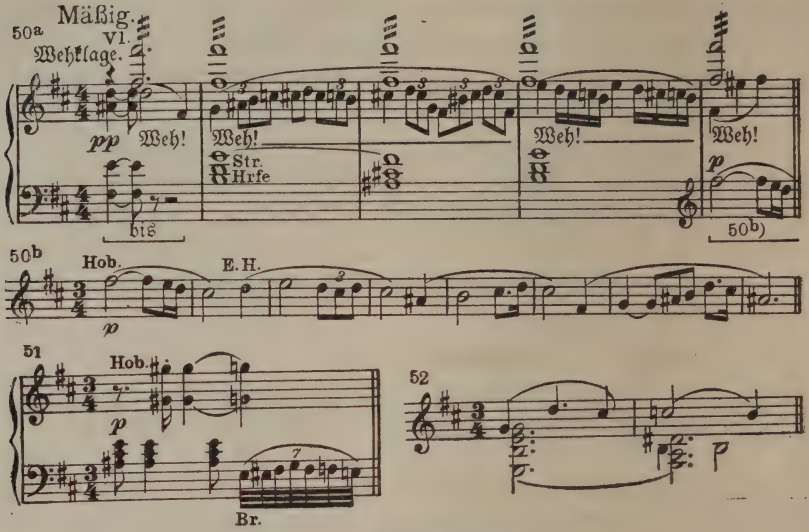
Da tritt Radomar empört dazwischen (40) und schilt sie Narren, daß sie einen solchen Götzen verehren könnten. Waidewut aber benutzt die ausbrechende Empörung des Volks, um Radomar des Abfalls von den alten Göttern und des Verrats im Bunde mit den Polen zu zeihen. Hartnäckig wiederholt sich bei seinen Worten das Motiv seines Mißtrauens (47) im Orchester.




Es ist ein Seitenstück zu dem seiner Schwester (26). Auch in der Tiefe der Kontrabässe und Kniegeigen grollt der Argwohn (48). Radomar jedoch ergreift kurz entschlossen eine Axt und zerschlägt das Götzenbild. Man hört Schmerzgewimmer (vgl. 40 ) und Hoggos um Schonung bittende Rufe. Sein Motiv (42) tritt gleichzeitig mit seinem Sichtbarwerden hervor. Denn Radomar zieht ihn bei den Ohren aus der zertrümmerten Bildsäule heraus. Da dringt die Menge wütend über den entlarvten Betrug auf Waidewut und Hoggo ein. Im Durcheinander aller (49) wird das „heilige Feuer" umgeworfen und erlischt.




In diesem Augenblick höchster, zur Entladung drängender Spannung hört man von draußen her ein melodisches Klagen. Es ist die Stimme der „Wehklage" (50). Sie kündet wimmernd Unheil und Not. Unter einem langen Tremolo der Geigen auf fis bringt die Hoboe zu den Wehrufen der „Wehklage" deren eigentliches Thema (50b). Die Angst und die Erschütterung des Volks (51) malt ein weiteres Motiv. Radomar verweist ihm seine nutzlose Furcht („Narren! Welche Riegel trotzten ihr? Durch welche Ritze dränge sie nicht!"), und deutet den Verängstigten dann das Wesen der Erscheinung (52).

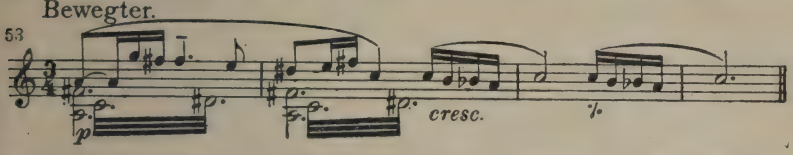



„Wer sie vernimmt, dem naht die Not!
Gut wie ein liebes Kind, so lang ihr sie nur hört,
ist das Weh noch zu wenden:
Doch seht ihr ihre Gestalt, dann wird es traurig enden!"

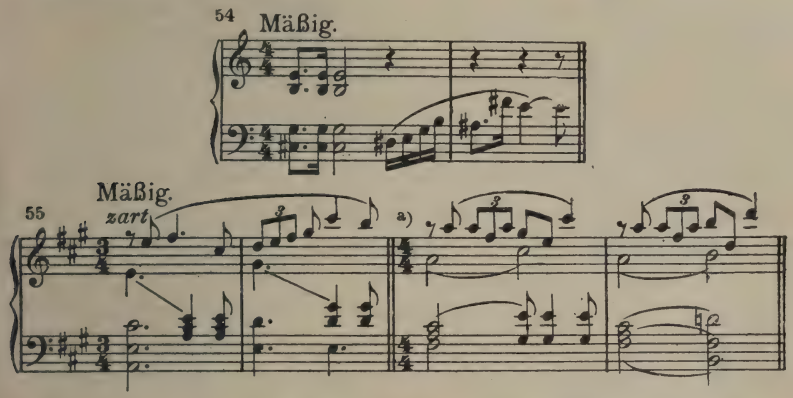
Er heißt das Volk von neuem niederknien und zu dem Gott, den es als Höchsten preist, beten, um die Wehklage, deren Stimme, nun im Melos ihres Themas (50), noch immer hereindringt, zu versöhnen „durch Buß' und Reue, durch wahre Gottestreue", was Waidewut als einen „recht mönchischen" Rat vermerkt. Während das Wimmern der Wehklage sanfter wird und verklingt, fällt der Vorhang über der knienden Menge. Das Orchester spinnt das rührende Thema der Wehklage (50) weiter und geht dann sehr allmählich und mit feinfühliger Kunst in die Themen der Trinkszene (35, 34, 32a und d) über, so in meisterhafter Weise den Gegensatz zwischen der vorhergegangenen, in Wehklage und Reue ausklingenden Szene und der folgenden vermittelnd, die uns an die Stätte des Zechgelages zurückführt.

Der sich öffnende Vorhang zeigt uns die noch immer in schwerer Trunkenheit schlafenden polnischen Soldaten in dem von der zweiten Szene her bekannten Raume. Jaroslaw tritt ein und stolpert in dem von einem Lämpchen nur schwach erhellten Zimmer über einen der Schläfer,

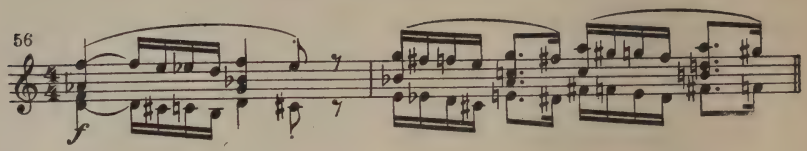
rüttelt sie scheltend wach und jagt sie davon. Die Motive 31 und 20 bestreiten den Orchestersatz. Jaroslaw schreitet, allein geblieben, erregt auf und ab. Ein neues Motiv malt seine unruhige Erwartung (53).



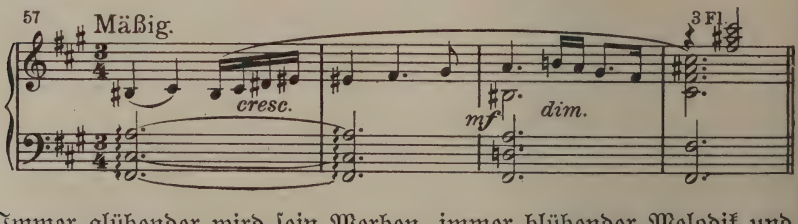

Hierher entbot Gelwas gefällige Vermittelung Ellida zum Stelldichein mit ihm, und die Stunde dazu ist da. Jaroslaw ist entschlossen, sein Ziel, und sei es auch durch ein schändliches Spiel, zu erreichen und den Besitz des Ringes hierzu rücksichtslos auszunutzen. Sein Plan (54) steht fest. Und ein doppeltes Ziel winkt ihm. Hat doch auch Ellidas Schönheit sein leidenschaftliches Begehren (55) nach ihrer Liebe entzündet. Auf diesen drei Themen baut sich die nun folgende Szene im wesentlichen zunächst auf.




Ellida tritt scheu ein. Auf ihre hastige Frage nach seinem Begehr eröffnet ihr Jaroslaw, daß er um den geheimen Bund (13) der Heiden weiß, und heischt von ihr Auskunft über die Person des Heidenkönigs. Ellida antwortet der Wahrheit gemäß, daß sie seinen Namen nicht kenne; in der Tat ist ja die Würde des heimlichen Königs in dieser Stunde noch verwaist. Jaroslaw aber glaubt ihr nicht, gibt sich lauernd (54) den Anschein, als wolle er gehen, und droht ihr, ihren Ring nun Radomar zu geben. In heller Angst (56) heißt Ellida da ihn bleiben.




Begütigend verspricht ihr Jaroslaw, nichts Schlimmes solle jenem von den Polen geschehen. Als sie aber, mißtrauisch gegen seine Worte, droht, ihn und sein Vorhaben den Preußen zu verraten, erwidert auch er mit einer Drohung, und zwar einer doppelten: „Ein Aschenhaufe dieser Ort! Und Radomar bring' ich den Ring!" Mit unbeugsamer Hartnäckigkeit hat bisher sein Motiv 54 sein klug berechnetes Vorgehen begleitet. Nun lenkt Ellida notgedrungen ein. Im Vertrauen darauf, daß es ihr gelingen wird, mit List dennoch das Schlimme von Radomar abzuwenden, gesteht sie ihm, daß der neue Heidenkönig morgen Nacht am Fuße des Rombinosberges gekrönt werde. Der sich die Krone aufs Haupt setze, das sei der König. Aber auch jetzt noch enthält ihr Jaroslaw den Ring, den bedungenen Preis für diese Auskunft, hartnäckig vor (54). Noch soll er ihm dienen, sie seinem Wunsch gefügig zu machen. Das Thema seines Liebesbegehrens (55) spricht im Orchester zart dessen Inhalt aus. Ellida aber ist es lediglich um den Ring zu tun. Sie fordert ihn und greift stürmisch nach dem verhängnisvollen Kleinod (56). Jaroslaw wehrt sie ab. Sie ringen miteinander. Dabei faßt der Polenritter sie fest in seine Arme und beginnt, während sie in halber Ohnmacht seiner Kraft erliegt, leidenschaftlich um ihre Liebe zu werben. Hier entfaltet nun sein Liebesthema (55) unter Hinzunahme und Weiterentwicklung seines melodischen Teils a seine ganze berückende Schönheit. Ihm schließt sich weiter das wie in inbrünstiger Frage ausklingende Verführungsmotiv (57) an.

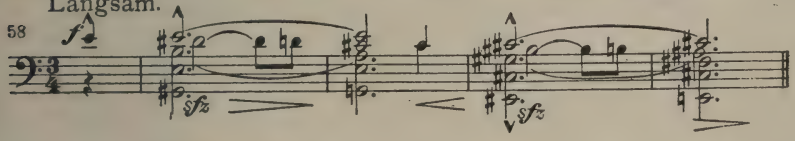



Immer glühender wird sein Werben, immer blühender Melodik und Modulation. In drängender Verknüpfung schichten sich die Themen 55

und 53 übereinander, bis endlich Jaroslaw im Melos des Verführungsmotivs (57) mit den Worten schließt:

„Kämpf' nicht! Erlieg', du herrliches Weib!
Lebe! Liebe!! Du mußt! Du darfst!"

Damit küßt er sie, und sie — wehrt ihm nicht! Er küßt sie wieder und reicht ihr den Ring hin. Doch starren Blickes weist sie den von sich. Er ist ihr, nun sie von neuem Radomar die Treue gebrochen, wertlos geworden: „Falsch wie meine Treue ward der Echte zu Glas!" Dumpf wiederholt sich der punktierte Rhythmus des Motivs 54 bei ihren in tonlosem Schmerz vergehenden Worten, mit denen sie dieser vernichtenden Erkenntnis Ausdruck verleiht: „Der Stein ist dahin! Es ist aus!" Und näher, als sie in diesem Augenblick ahnt, ist dieses Ende. Denn Radomar, durch jenen gefälschten Brief zur rechten Stunde geladen, steht in der Tür und hört Jaroslaws Antwort: „Nicht aus! Hast du nicht meine Liebe?" (57). Da stürzt er mit dem Ruf: „Schuft!" auf diesen zu. Der zieht sein Schwert, doch Ellida tritt heftig zwischen sie. Nicht noch einmal soll um ihretwillen Blut fließen. Alle Schuld nimmt sie auf sich: „Heiß brennt mir auf den Lippen der sündige Kuß!", so gesteht sie in der Melodie des Verführungsmotivs (57), sinkt vor Radomar auf die Knie, faßt seine Hände mit leidenschaftlicher Bitte (18) und ruft ihm zu: „Sei frei! Sei froh! Dein Unstern weicht nun von dir!" Damit stürzt sie davon. Ein heftiger Orchesterlauf klingt ihr nach. Radomar sinkt, wie vernichtet, auf einen Stuhl; Jaroslaw verläßt, unbehelligt von ihm, langsam und stumm den Raum. Schwer und bang klingt Ellidas Reuethema (17) durch die Stille, gefolgt von einer erschütternden Schlußwendung voll schneidenden Schmerzes (58).



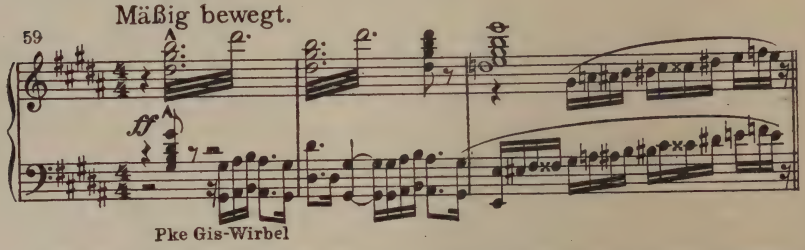

Nur ganz leise lassen die Kniegeigen und Bässe Radomars Rechtfertigungsmotiv (28) folgen. Krodos blutiger Schatten steigt vor seiner Seele auf, und Krodos Wort: „Wer einmal fiel, fällt auch ein zweitesmal!" klingt ihm in diesem Augenblick, da er Ellida wiederum treulos erfand, mit furchtbarem Vorwurf im Ohr. Wohl sprach das

Gericht ihn frei (27). Er selbst aber verdammt sich um seiner raschen Tat willen und heißt sich einen Mörder.

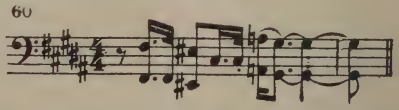
Und abermals vernimmt man die Stimme der Wehklage von fern her (50). Diesmal gilt sie Radomar: ihr wimmernder Weheruf antwortet seiner bangen Frage. Da sinkt ihm das Haupt auf die Brust, und der Vorhang fällt.

## Dritter Akt

Ein kurzes Orchestervorspiel leitet den letzten Akt ein. Es enthält ein bedeutungsvolles neues Motiv (59).

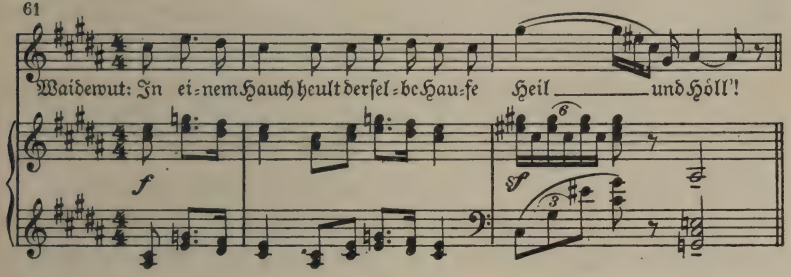



In ihm drängt sich alle Kraft zusammen, mit der Waidewut seinen und seiner Geschwister Haß gegen Radomar in Taten umsetzt; und mehr als das, es ist gleichsam der Ausdruck einer letzten mächtigen Anstrengung des in Waidewut verkörperten Heidentums gegen das Christentum. Dreimal, rasch hintereinander, erdröhnt das Motiv unter schwirrenden Streichertremolandi, dann öffnet sich schon der Vorhang, und wir sehen Waidewut am Werke seiner Rache und seines Ehrgeizes. Er ist im Gespräch mit dem Kriwe-Kriweito Bodo und bemüht sich, diesen seinem Racheplan gefügig zu machen. Gelwa hört dem Gespräch der Männer gespannt zu. Neu wie Waidewuts Anschlag ist auch das Motiv (60), das Waidewuts eindringliches Einsprechen auf den zögernden Oberpriester begleitet.

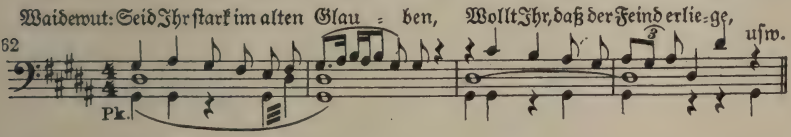



Gemeinsam mit dem Waidewutmotiv (59) beherrscht es diese Szene fast ausschließlich. Er hält dem Kriwen vor, wie Radomars Unrecht

gegen die Geschwister, namentlich aber Krodos Tod nach Rache schreit (22), wenngleich das Gericht jenen freisprach und das Volk ihn liebt. Der Königsruf des Volks, mit dem es im Vorspiel Radomars Wahl zujauchzte (11), bestätigt im Orchester Waidewuts Worte. Aber auch dessen Geringschätzung des Volkswillens findet in unmittelbarem Anschluß sprechenden Ausdruck:

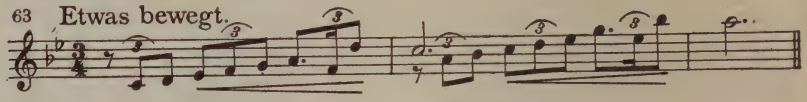



Mit jäher Drohung an den Kriwen schließt Waidewut: entweder Radomar oder er, der Kriwe selbst, müsse fallen. Seine Priesterwürde habe er verwirkt, weil er das heilige Feuer zweimal verlöschen ließ. Auch die Erscheinung der Wehklage (50) habe die Erregung im Volk noch vermehrt. Drum beschwört ihn Waidewut bei seinem eignen Heil und bei ihrer Treue zum alten Glauben, seinen Plan durchführen zu helfen. Heute nacht, sobald Radomar die Königswürde angenommen hat, soll der Kriwe als eine Botschaft des Gottes Perkunos (62) ein Pergament verlesen, wonach der Gott den Tod des neuen Königs fordert, wenn anders den Preußen der Sieg über ihre Feinde werden solle.

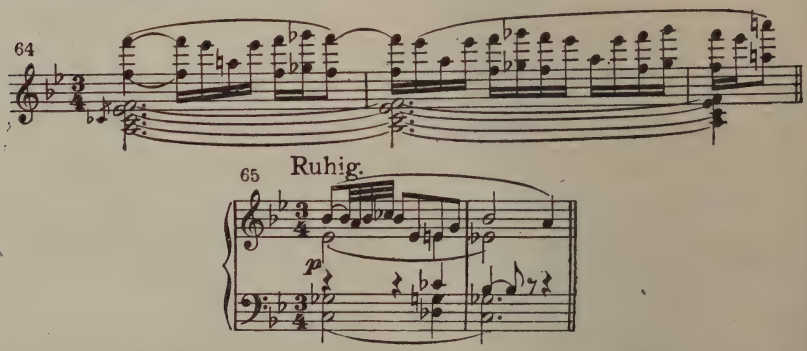



Gelwa verrät bei diesem Anschlag auf Radomars Leben unwillkürlich ihr Erschrecken. Aber Waidewut beschwichtigt lächelnd ihre Sorge: Radomar würde sich feig des Opfers weigern und, als unwürdig der Krone, dann nur das Land verlassen müssen, vom selben Volk, das ihn eben noch pries (11), davongejagt. Sein Schimpf soll Gelwas Rache sein. Dröhnend bestätigt noch einmal Waidewuts Motiv (59) die Entschiedenheit seines Vorgehens. Da macht Gelwa dem Gespräch

ein Ende. Sie sieht durchs Fenster, wie Ellida auf das Haus zuschreitet, und meldet es den Männern. Bodo atmet auf. Er beschwichtigt Waidewut mit einer halben Zusage und verläßt die Geschwister eilends, um Ellida unten noch zu sprechen, bevor sie eintritt, und um mit ihrer Hilfe das Schändliche zu verhüten. Waidewut geleitet ihn zur Tür hinaus, Gelwa aber rüstet sich, an der Verhaßten ihr Mütchen zu kühlen. Ein neues Motiv (63) kennzeichnet sie in ihrer äußerlichen, hochmütigen Art weiter.

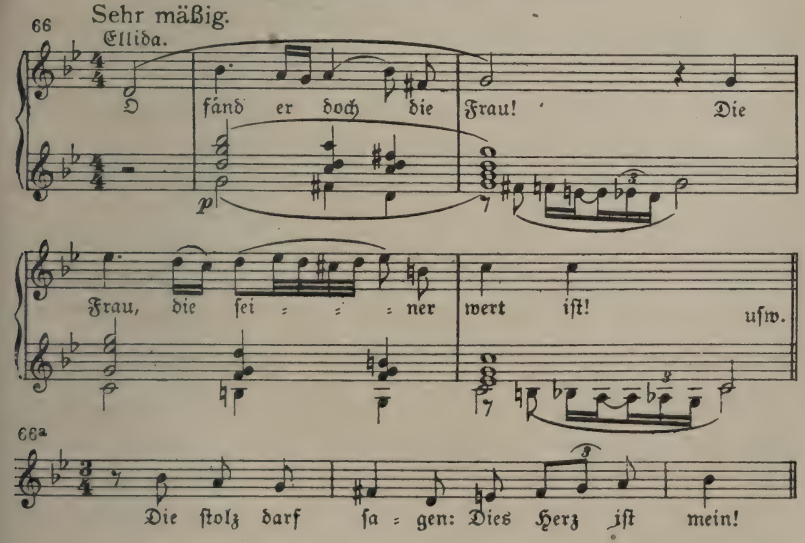



Voll Überhebung weist sie die eintretende Ellida von ihrer Schwelle, die kein Unreiner je betreten habe, und ihrer Rachsucht (22) ist es sichtlich willkommen, Ellida so schmähen zu dürfen. Kühn nennt sie dabei ihr Haus das einer Waidelottin (3), noch bevor sie diese Würde erworben, und erfährt von Ellida die kühle Zurechtweisung, sie sei zur Priesterin (3) ja gar nicht geeignet, weil sie im Ehebruch gezeugt sei. Da weist Gelwa empört Ellida hinaus und zündet Räucherwerk an, um die entweihte Schwelle von neuem zu weihen (64).



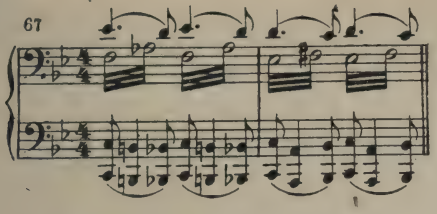

Ellida aber bleibt gelassen stehen und verfolgt ruhig ihr Ziel. Mittels eines Spiels mit zwei Hölzchen stellt sie Gelwa auf die Probe (65). Durch Wahl eines der beiden Hölzchen soll Gelwa entscheiden, ob Radomar oder ob Waidewut fallen soll. Gelwa will, beunruhigt und unsicher, ob etwa Ellida Waidewuts Anschlag auf Radomar vorhin erlauscht hat, ausweichen. Sie höhnt, Ellida sei wohl gar unter die

zauberkundigen Wurzelweiber gegangen, wobei sich das entsprechende Motiv aus „Herzog Wildfang“ (vgl. dort Nr. 82) und ein Hexenmotiv aus „Bruder Lustig“ (vgl. dort Nr. 26) melden. Ellida beharrt aber bei ihrer Frage (64) und droht, an Gelwas Statt selbst die Wahl zu treffen. Da lenkt Gelwa ein. Freilich auf Ellidas Frage, wen von beiden Gelwa denn mehr liebe, leugnet sie hochmütig, Radomar überhaupt zu lieben. Doch Ellida hält ihr vor, wie sie sich um diesen bemüht habe (21), solange sie selbst fern war, und wie ihre Eifersucht sich dann bei Ellidas unerwarteter Rückkehr verriet. Nun gibt Ellida jetzt Radomar frei. Obwohl ihr Herz ihm noch immer treu ist — süß singen die Geigen dabei von den Tagen junger Liebe (19) —, hat ihn doch ihr Leib verraten. So gesteht sie freimütig und antwortet auf Gelwas höhnische Einwände (63) mit einem erschütternden Bekenntnis über den dunkeln Drang ihres Innern, von dem Gelwas starre Tugend freilich nichts ahnt. Und doch möchte sie mit Gelwa nicht tauschen. Denn, so fügt sie in ausdrucksvollem Vortrag hinzu, deren Tugend sei Klugheit, ihre Keuschheit Kälte, und weder glücklich noch unglücklich könne sie sein; auch rechte Liebe sei ihr fremd und sie sei darum nicht die Frau, welche sie für Radomar ersehne. All ihre Liebe für den aus eigner Schuld verlorenen Gatten strömt nun in ihrem ergreifend schönen Gesang (66) aus.

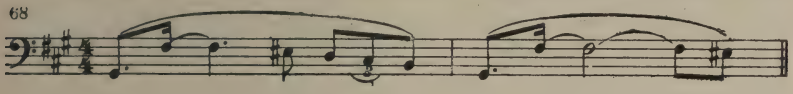


Er steigert sich in vierfacher Sequenz über dem Teil a und schwingt sich in feuriger Begeisterung zum Preise Radomars zur Höhe empor. Eine Kniegeigenfigur, wie sie ähnlich schon im Ausgang des Zwischenspiels „Glaube" (14c) aufgetreten war und die auch später noch einmal an Radomars Person sich heftet (Kl.-A. S. 252), leitet Ellidas Gesang in das Thema der jungen Liebe (19) über, das zunächst in Moll harmonisiert erscheint, entsprechend Ellidas Klage, daß Radomars Schicksal ihn an eine Unwürdige gefesselt hat. Dann aber tritt es in seiner ursprünglichen lieblichen und lichten Schönheit und mit zart und reich figurierter Orchesterbegleitung auf, und Ellidas Mund strömt dazu von der wehmütigen Sehnsucht nach den seligen Stunden ihrer jungen Liebe über. In hellstrahlende Harmonien (Es dur) getaucht dient ihr dann auch Radomars Thema (12), um auf ihres Glückspenders Haupt gehäuftes Glück herab zu wünschen. Dann lenkt sie, der eignen Schuld gedenkend, wieder in die Linien des Themas 66 zurück, und das Motiv der Reue (17) leitet ihren Gesang zu dem erschütternden Wehruf hinüber, mit dem sie schließlich in das Bewußtsein ihres Jammers und ihrer Schmach zurücksinkt (Kl.-A. S. 247). Selbst Gelwa, die bisher an höhnischen Einflechtungen sich genug getan, kann sich der Echtheit und Wärme des aus Ellidas Worten unaufhaltsam hervorströmenden Gefühls nicht verschließen, wenn auch ihr Hochmutsmotiv (63) zumeist ihren Worten die melodische Linie gibt und ihr aufkeimendes Mitleid mit der unglücklichen Ellida von der eignen pharisäerhaften Selbstgerechtigkeit erstickt wird.

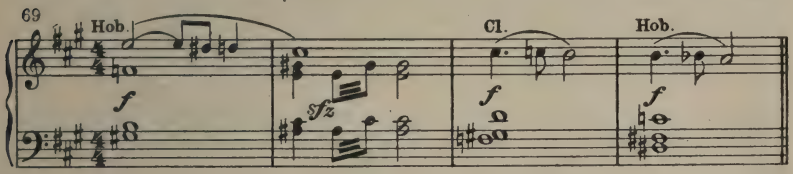
Hier unterbricht Gelwas Magd beide. Sie meldet Radomars Kommen, und Ellida eilt ungesehen von ihm davon. Im Abgehen noch klärt sie Gelwa über den Sinn ihres Spiels mit den beiden Hölzern (65) auf. Es sollte nur dienen, Gelwas Herz zu prüfen, und hat diese Aufgabe in der Tat erfüllt. Vor Freude darüber, daß Ellida offenbar von Waidewuts Anschlag auf Radomar nichts erlauscht hat, erkennt Gelwa gar nicht, daß Ellida sie nun vollkommen durchschaut. Sie ist schon ganz mit dem Gedanken beschäftigt, wie sie Radomar übel begegnen könne. Es reizt sie, ihn zu martern. Sie verläßt das Zimmer, um ihn warten zu lassen. Ein mühsam abwärts gleitendes Baßmotiv (67) leitet zur nächsten Szene über.



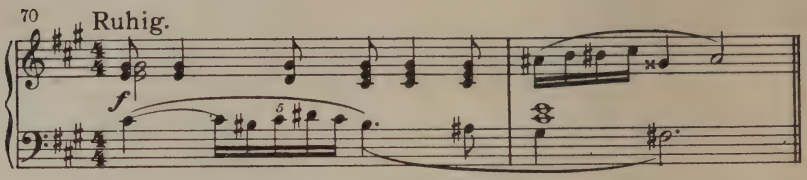

Radomar tritt zögernd ein und bleibt scheu zur Seite stehen. Er tut einen schweren Gang und glaubt, ihn tun zu müssen, um sich vor dem eigenen Gewissen zu rechtfertigen. Und so entwickelt sich hier das Rechtfertigungsmotiv 28 zu einer Form gesteigerten Ausdrucks (68).



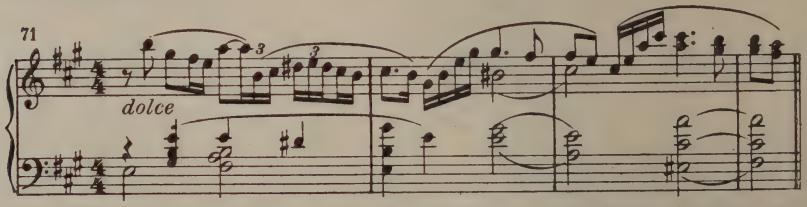

Gelwa kommt, den Kopf in ein Trauertuch gehüllt, zurück. Sie tut, als sähe sie Radomar nicht, und spielt ihm eine Szene vor, die rührend wäre, wenn sie echt wäre. Die Holzbläser helfen ihr klagen (69).




Wie geistesabwesend nimmt sie von dem Bild des toten Bruders und von ihrem Heim beweglichen Abschied. Radomar läßt sich täuschen und hält sie zurück. Aber sie stellt sich, als kenne sie ihn nicht, und martert ihn grausam weiter mit den Ausbrüchen ihrer Trauer und mit Fragen nach ihrem toten Bruder. So zwingt sie ihn, noch einmal zu bekennen, daß er jenen getötet hat. Da erst fällt sie aus der Rolle und überhäuft ihn mit heftigen Anklagen. Er aber hält ihr stand. Übermächtig verlangt sein edles Herz nach Entsühnung. Mit seiner Person steht er für seine Taten ein. Was gilt ihm auch sein ferneres Lebensglück, nachdem ihn Ellida zum zweiten Male betrogen hat! Ein neues Motiv malt den Zustand seines zerrissenen Innern, seinen Seelenzwang (70).



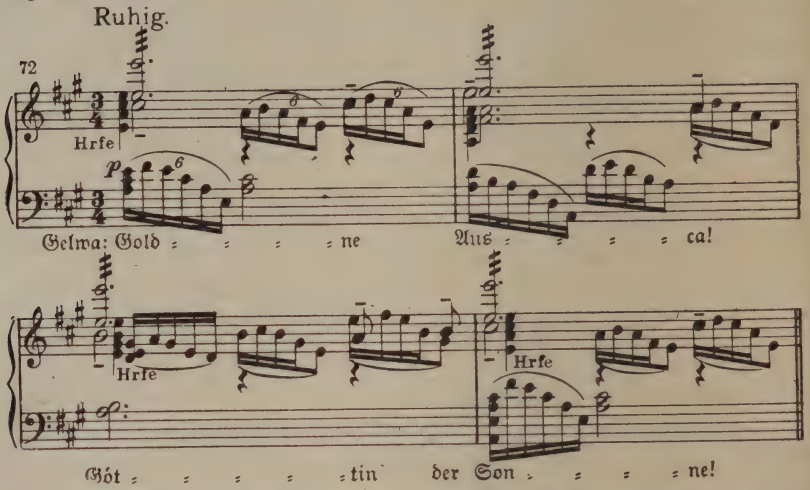

Seine Verteidigung läßt Gelwa nicht gelten, seinen Freispruch ebensowenig (21); seine Richter verurteilten ihn nur nicht, so meint sie, weil man ihn brauchte als den für die Königswürde Berufensten. Dann wirft sie ihm vor, daß er sie ins Gerede gebracht habe und daß sie nun in die Einsamkeit flüchten müsse, um dem Kichern und Zischeln um sie her zu entgehen. Auch dies Verschulden nimmt er freimütig auf sich, und Gelwa ist rasch bei der Hand, ihn des Versprechens zu mahnen, das er einzulösen nun wohl komme, des Versprechens nämlich, sie zu freien. In argem Zwange (70) steht er vor ihr. Nie gab er ihr solch ein Versprechen, und doch, er hatte sich in seiner Vereinsamung ihre frauliche Betreuung gefallen lassen und so Hoffnungen in ihr erweckt. Seine doppelte Schuld zu sühnen, ist er hier. Dankbaren Herzens erinnert er sie jetzt selbst daran, wie sie in den Tagen seiner Trauer gut und liebevoll zu ihm war. Ein köstliches Thema (71) blüht dazu im Orchester auf.




„Ich fühlt', du liebtest mich! Und weil ich das weiß, komm' ich heut!" Gelwa aber weist seine ihr aus Mitleid gebotene Hand, die mit dem Blute ihres Bruders befleckt sei, schroff zurück. So stößt sie ihn marternd zwischen der Reue über Krodos Tod und seinem Schuldbewußtsein ihrer Person gegenüber hin und her. Geradeheraus fragt sie ihn, ob er sie denn jetzt wirklich liebe, und höhnt ob seines ehrlichen Schweigens, verspottet (21) ihn, den Schwächling, der Ellidas Reizen trotz ihrem Treubruch wieder erlag und wohl auch künftig wieder verfallen wird. Dabei benutzt sie schadenfroh die Weise des Liebeslieds (19), um Ellidas Zauber zu veranschaulichen. Auch den Glauben, daß sie

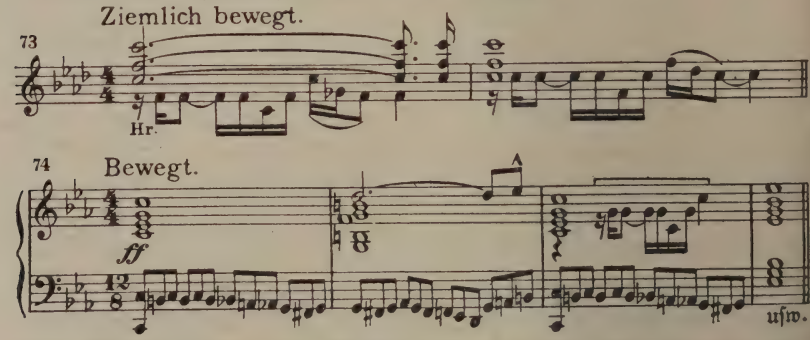
selbst ihn geliebt habe, sucht sie ihm zu nehmen. Nur ihr Ehrgeiz, durch ihn Heidenkönigin zu werden (2), habe sie sich ihm nähern lassen. An eine derartige berechnende Kälte in eines Weibes Seele will aber Radomar nicht glauben, und unbedacht fügt er hinzu: „Bei der heiligen Jungfrau!" Da gellt Gelwas Rachemotiv (22) im Orchester grell auf. Nun ist er in ihrer Gewalt. „Ellida! Gib Radomars Holz her, daß ich's dem Feuer spende!" So ruft sie zur Tür hinaus, als könne sie jene noch erreichen. Eine neue List Gelwas! Denn bei Ellidas Namen und dem Gedanken, sie könne im Nebenraum weilen, fährt Radomar heftig auf und verrät in derselben Minute, in der er sein Christentum unbedacht vor Gelwa preisgab, auch, daß die Wunde, die Ellida seinem Herzen schlug, noch brennt. Gelwa beobachtet ihn scharf und berichtet ihm hochmütig (63) und spöttisch, daß Ellida hier gewesen sei und Wurzelweiberweisheit („Herzog Wildfang" Nr. 82) ausgekramt habe. Sie benutzt voller Hohn Ellidas schönes Thema 66, das die Flöte mit ihrem eignen hochmütigen Motiv 63 durchsetzt, um ihm auszumalen, wie hoch jene ihn gepriesen, wie sie ihn nur dem herrlichsten und edelsten Weibe gönne und wie sie sich selber verdammt habe, weil sie ihm Unglück brachte. Dann stellt sie sich, als wolle sie Ellida herbeirufen. Als Radomar ihr heftig wehrt, sagt sie zu ihm mit grausamem Lächeln (21): „Ei, Radomar, mich dünkt, du liebst sie noch!" Und während im Orchester die Geigen das schöne Thema 71 singen und die Klarinette es mit Gelwas Motiv 63 abschließt, fügt sie kalt hinzu, daß sie ihn, der mit seiner Liebe zu Ellida im Herzen trotzdem um sie werben komme, verachte. Heftig setzt hier, wo der Zwiespalt in Radomars Innern so hell beleuchtet wird, wie nie zuvor, das Motiv des Seelenzwanges (70) ein. In tiefem, unterdrücktem Grimm wendet sich Radomar stumm zum Gehen. Hoffnungslos klingen ihm die gleichen lastenden Motive nach, die sein Kommen begleiteten (68 und 67): der schwere Gang ist vergeblich getan, der Sühneversuch seines edlen Herzens ward umsonst unternommen. Nur leuchtender noch als zuvor trat ihm aus Gelwas höhnischem Bericht Ellidas Bild vor die Seele. Gelwa blickt ihm im Scheine der Abendsonne erregt durchs Fenster nach. Von glitzernden Akkorden der Harfe und der tremolierenden und arpeggierenden Streicher begleitet wendet sich ihr Gesang feierlich an Ausca, die

Sonnengöttin (72), deren Strahlen Radomar heute vielleicht zum letztenmal sieht.




So wähnt sie! Sie rechnet in der Kälte ihres Herzens nicht mit der Kraft selbstloser Liebe in Ellidas Seele, die sie befähigen kann und wird, einen Weg zur Rettung des geliebten Mannes zu finden. —

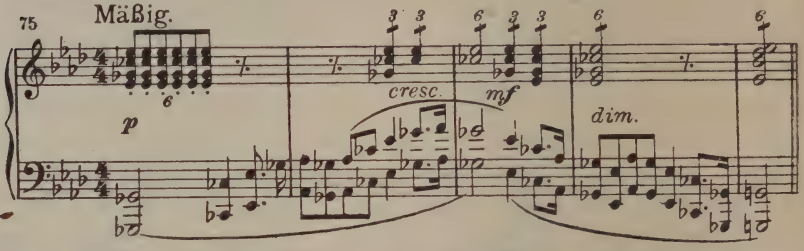
Vor geschlossenem Vorhang leitet ein Orchesterzwischenspiel zur nächsten Szene, derjenigen der Königskrönung, über. Schon nach den ersten Takten läßt sich das Motiv der Götteranrufung (1) vernehmen und versetzt uns in die aus dem szenischen Vorspiel bekannte Umwelt. Eine Hörnerfanfare (73) tritt hinzu.



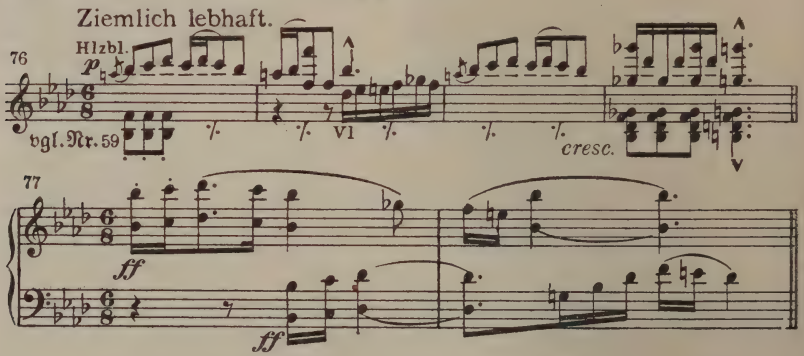

Beide Motive führen den Eintritt einer feierlichen Marschweise (74) herbei, in die die Fanfaren (73) auch weiterhin hineinklingen.

Wenn der Vorhang sich öffnet, erhält wieder Motiv 1 das Wort. Wir sehen eine freie Landschaft am Fuße des Rombinoshügels im Mondenlicht. Jaroslaw tritt mit seinen Polen auf. Sie verbergen sich, um die heranziehenden Preußen zu belauschen. Deren Zug nähert sich unter Vorantritt ihrer Priester von der andern Seite her. Ihren feierlichen Umzug begleitet das Orchester mit der Weise des Opfergesangs (13), die mit dem Teil 13d eingeleitet wird und schließt. Dann eröffnet die Waidelottin Wera die feierliche Handlung in der Melodie der Motive 3 und 9, und man schreitet auf ihr Geheiß zur Speerprobe: das weiße Roß des Gottes Perkunos wird über ausgelegte Speere hinweggeführt. Die Fanfare (73) und die Tanzweise (10) begleiten im Wechsel. Der Weheruf des Volks (2) kündet den ungünstigen Ausfall der Speerprobe an. Auf der Waidelottin Vorschlag (3) soll der neue König alsbald die Götter durch Opfer versöhnen. Unter den Klängen des Königsrufs (11) ruft das Volk Radomar wiederum als König aus. Mit abwehrender Gebärde tritt Radomar gesenkten Hauptes vor. Doch ehe er zu Worte kommt, wird die greise Priesterin Poggesana in halber Höhe des Hügels sichtbar und gebietet Einhalt. Sie nennt ihren Namen, und die Waidelottin begrüßt die seit langem nicht mehr Erblickte, als Wahrheitskünderin hoch Verehrte ehrfurchtsvoll zu vollakkordischer Begleitung durch Hörner und Holzbläser (Kl.-A. S. 278). Sie aber — es ist Ellida, die in solcher Verkleidung den Lauf der Dinge zur Rettung Radomars zu lenken sucht — verbietet Radomars Wahl zum König (13b). Sie weist auf die mißlungene Speerprobe als eine Willenskundgebung der Gottheit hin, die sich gegen Radomar richte. Er sei der Krone unwürdig, denn seine Hand sei blutbefleckt und sein Weib ehrvergessen. Nur einer, so schließt Poggesana, ist der Krone wert, und das ist Waidewut! Kühn lenkt Ellida so den von Waidewut abgeschossenen Pfeil von seinem Opfer auf den Schützen selbst zurück. In heftigem Erschrecken wehrt Waidewut die in diesem Augenblicke gefährliche Würde des Heidenkönigs ab. Die Waidelottin fordert von ihm Gehorsam gegenüber den Worten der heiligen Frau (3). So droht sich sein schändlicher Anschlag (60) nun gegen ihn selbst zu wenden, und schon naht auch der Kriwe mit der verhängnisvollen gefälschten Botschaft des Gottes, die von Poggesana feierlich (13a) angekündigt wird.

Waidewut herrscht erregt den Kriwe an, daß er schweigen möge. Der Chor fragt in der Melodie des Königsrufs (11) erstaunt: „Bist du nicht stolz? Sollst unser König sein!“ und verlangt die Botschaft des Gottes zu hören. Eine Baßfigur türmt ihre Bogen als Ausdruck des Volkswillens gebieterisch im Orchester auf: „Auf! Meld' Perkunos' heil'gen Willen!“




Da verliest der Kriwe (62) die ihm von Waidewut aufgedrungene, erdichtete Botschaft des Gottes. Mit grellem Hohn zieht aber nun Waidewut das eigene Machwerk notgedrungen in Zweifel, wobei sich Thema 59 ins Spöttische umfärbt (76).




Unbekümmert um des Volkes Drohen (77) zweifelt er auch der verschleierten Poggesana Echtheit an. „Anders klang sonst ihre Stimme!“ Er fordert, daß sie ihr Antlitz entschleiere, und reißt ihr zum Entsetzen des Volks (77) den Schleier alsbald herunter. In größter Betroffenheit erkennt die Menge Ellida, und Waidewut fordert nun siegessicher, im Melos des wuchtigen Oktavenmotivs 13b, die Bestrafung Ellidas und Rache für die durch sie entweihte Priesterwürde. Doch ehe Priester und Volk ihrer Überraschung Herr werden, wirft er sich selbst zum

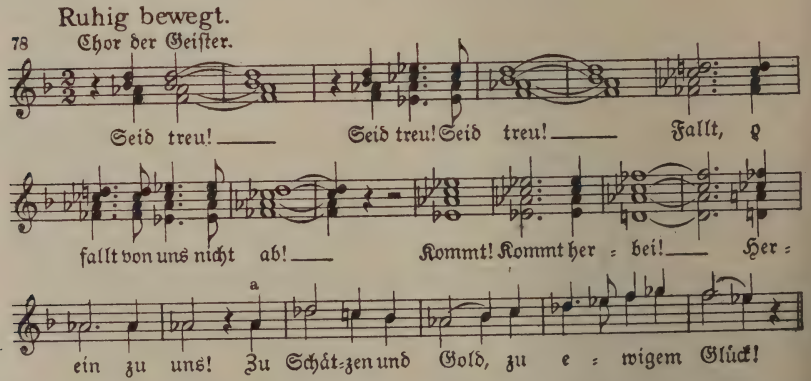
Strafvollstrecker auf und stößt Ellida den Dolch in die Brust (77). Nun ist Krodos Schatten gerächt (22)! Radomar fängt Ellida in seinen Armen auf und läßt die Sterbende sanft zu Boden gleiten. Wehmütig erklingt in den Geigen Ellidas Reuethema (17a), diese aber flüstert dem Gatten glückselig zu: „Radomar! Du bist gerettet!" und stirbt in seinen Armen.

In die starre Betroffenheit aller hinein ertönt die Stimme der „Wehklage", und nun, wo das Leid sich erfüllt, das ihre bloße Stimme zweimal schon ankündigte, erscheint sie auch selbst und steigt, eine weißgekleidete Mädchengestalt, langsam den Berg herab (50). Sie umschreitet klagend den Opferstein im Vordergrunde, und alle weichen scheu vor ihr zurück. Nur Waidewut mißtraut auch dieser Erscheinung und verhöhnt sie laut. Er weiß, wie sehr schon das Hörbarwerden ihres Wimmerns in der Nacht des Kupalofestes das Volk beunruhigt hat, und muß fürchten, daß die Menge durch ihr nunmehriges Erscheinen völlig unlenkbar für ihn wird. Seinen Plänen ist sie also gefährlich, und so überbietet er sich, der warnenden Zurufe der Waidelottin nicht achtend, in Schmähungen und Spott gegenüber der „Wehklage" (51). In grellem Fortissimo der kleinen Flöte bestärkt ihn sein herrisches Motiv 59, das die gestopfte Trompete wiederholt, in seinem Beginnen. Die sinkenden schmerzlichen Sekundenschritte des Motivs 51 begleiten sein höhnisches Nachäffen ihres Wimmerns. In stark zusammengedrängter Form untermalt das gleiche Motiv auch das blitzschnell vorübergleitende Ringen Waidewuts mit der Erscheinung der „Wehklage": aufgestachelt von seinem Rachemotiv (22) wirft er sich nämlich, trotz allen Warnungen der Volksmenge, auf die „Wehklage" und würgt sie. So hofft er sie unschädlich zu machen. Doch er muß alsbald fühlen, daß niemand ungestraft sich an ihr vergreifen darf, daß der Jammer und das Weh mit Gewalt nicht unterdrückt werden können: sie krallt ihm, der nicht ahnt, wie nahe ihm selbst sein Verderben, die Hand in die Seite und verschwindet dann in die Tiefe, während Waidewut gelähmt zu Boden fällt. Er rafft sich mühsam auf. Denn jetzt gilt es, sein Werk zu vollenden. Die „Wehklage" glaubt er, wie er stolz verkündet, erwürgt zu haben; Radomars Nebenbuhlerschaft ist beseitigt, und das Volk selbst hat ihm die Königswürde angetragen. Gewaltig setzt in den Posaunen sein herrisches Motiv (59) ein. „Drum

her die Krone!" Damit schleppt er sich zum Opferstein und setzt sich zitternd die Königskrone auf:

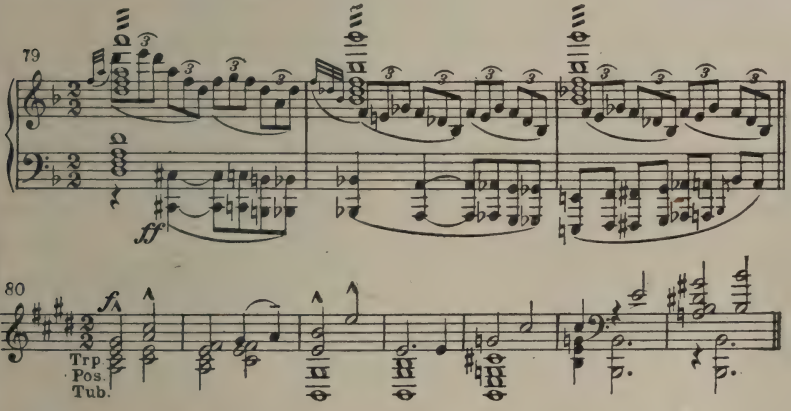
„Nun weh' euch! Stolze Polen! (20)
Denn Waidewut ist nunmehr König!" (11)

Noch ehe die Blechbläser den Königsruf (11) in der Wiederholung zu Ende führen können, tritt Jaroslaw vor und erteilt seinen Soldaten den Befehl, Waidewut zu ergreifen. Vorbei ist es mit seiner Königswürde! Die Polen führen ihn ab. Jaroslaws Auftrag ist glänzend erfüllt, und in sieghaftem Fortissimo bestätigt sein Motiv (24) das Gelingen seiner List. Nun sollen auch die heidnischen Priester gefesselt werden. Aber dem widersetzt sich das Volk, und der Mönch tritt beschwichtigend dazwischen. Vom Thema des Glaubens (14), das sich im Orchester breit entwickelt, strahlt der Geist der Milde und der Versöhnung aus und verleiht den Mahnungen des Mönchs an das Volk, sich vor dem Kreuze zu beugen und so alle Gewalttat zu verhüten, Nachdruck. Die Menge schwankt. Da rauschen Harfenklänge auf, Flötentriller und Streichertremolandi umschwirren die Sinne, und aus dem Berg Rombinos, der sich geöffnet hat, ertönen lockende Frauenstimmen. Eine große, mit Schätzen gefüllte Höhle wird in seinem Innern sichtbar. Elbinnen treten heraus und umgarnen die Männer und reizen mit Geschmeide die Frauen. Der Chor der Geister (78) mahnt und lockt.




Er geht bei a über in die Weise höllischer Lust, die schon Hans Kraft aus Nixenmund umschmeichelte („Bärenhäuter" Nr. 30). Triangel,

Becken und Donnermaschine auf der Bühne erhöhen das Sinnverwirrende und Geheimnisvolle der Szene. Allmählich aber gewinnt, zusammen mit den beschwörenden Rufen des Mönchs, das Glaubensthema (14) Raum in dem heidnischen Spuk, zunächst freilich nur mit seinen Anfangstakten, die die Hörner und dann die Posaunen machtvoll in das lockende Klingen hineinrufen und so einer aus Beispiel 78a abgeleiteten Geigenfigur entgegenwerfen. In der Tiefe aber tritt ein sich abwärts wälzendes Baßmotiv (79) immer drohender hervor. Die Mächte der Finsternis ringen mit wütender Gewalt um den Sieg und verdrängen immer wieder mit Drohen und Locken die Bruchteile des Glaubensthemas (14b), die sich ihnen entgegenstemmen. Aber die Kraft jener zerbricht an einer wuchtigen choralartigen Melodie (80) der vereinigten Blechbläser,




und sieghaft setzt sich endlich bei dem Gebete des Mönchs: „Hilf mir! Himmel! Hilf! Ewiger Gott!" das Thema des Glaubens in vollem Orchesterglanze durch. Mit einem Wehruf verstummt nun auch der Geisterchor, dessen Klänge bisher im Wettstreit mit der Stimme des Mönchs über dem Kampf im Orchester geschwebt hatten. Mit dem heiligen Kreuz bannt der Mönch den Spuk, und der Berg schließt sich krachend. Ein Teil des Volks ist der Lockung erlegen und im Berge verschwunden, die übrigen werden durch die Beschwörung des Mönchs aus der Umklammerung der Elfen befreit. Auch die dumpf rollenden Baßtriolen, die, aus einer andern Welt stammend (vgl. ihre musikalische

Herkunft aus Motiv 1), das Glaubensthema bisher begleiteten, verstummen jetzt und in rein akkordischer Harmonisation wird das Glaubensthema (14) zu den segnenden Worten des Mönchs nunmehr durchgeführt. Das Motiv der Christenliebe (4), das die Trompete sogleich in vergrößerten Notenwerten wiederholt, bekräftigt den Sieg des im Mönch verkörperten Christentums und leitet, während am Himmel die Nacht der Morgenröte zu weichen beginnt, in das aus dem Zwischenspiel „Glaube" uns bekannte aufwärts verschwebende Nachspiel über, das nun hier, am Schluß des ganzen Werks, seine sinnvolle Bedeutung durch die von uns miterlebte Handlung erhält. Ellidas, durch ihr Liebesopfer geläuterte, im höchsten Sinne treu erwiesene Seele ist es, deren himmelwärts führenden Weg die schwebenden gehaltenen Streicher- und Holzbläserakkorde andeuten. Jesus, der Milde, nimmt sie, die große Sünderin, nun gnädig zu sich. Mit dieser trostvollen Botschaft wendet sich der Mönch an Radomar, der seither regungslos über Ellidas Leiche gebeugt verharrte. Radomars Sehnen und Trauer geleitet die ewig Geliebte himmelwärts, und in sprechendem Ausdruck schwingt sich die Melodie der Kniegeigen (14c) sehnsuchtsvoll ihr nach zur Höhe empor.

Das Volk kniet auf des Mönchs Geheiß betend nieder. Die aufgehende Morgensonne beleuchtet den segnenden Mönch. Noch einmal bringen die Hörner zart das verkürzte Hauptthema des Glaubens (14a), dann fällt über einer lange gehaltenen Fermate der Vorhang.

# Der Friedensengel

# X

# Der Friedensengel

In drei Akten[1])

## Die Grundzüge der dramatischen Handlung

Schon in einer Szene seiner „Sonnenflammen" hatte S. Wagner gezeigt, wie der natürliche Rechtssinn mit dem Herkommen wie auch mit dem kirchlichen Brauch in Widerstreit gerät, sobald es sich um den Grabesfrieden solcher Unglücklichen handelt, die ihrem irdischen Leid durch Selbstmord ein Ende gemacht haben. Dort berichtete die getreue Eustachia ihrer Herrin, der Kaiserin Irene, wie ihre Schwester einst den Mißhandlungen eines rohen Gatten sich und ihr Kind entzog, indem sie den Tod im Meere suchte und fand; sie verteidigt aber zugleich mit dem Eifer der Schwesterliebe und heiliger Überzeugung voll die Unglückliche und ihren Anspruch auf die Verzeihung des Himmels. Die treue Seele ahnt nicht, daß sie gerade damit auch ihrer Herrin den Entschluß erleichtert, den gleichen verhängnisvollen Schritt zu tun, um ehelicher Schmach und eigner Herzensbedrängnis zu entgehen. Eine weitergehende Bedeutung hatte der damit berührte Widerstreit der Meinungen für die Handlung in „Sonnenflammen" nicht.

Im „Friedensengel" aber ist er zur Grundlage der Handlung gemacht worden. Als Zeit der Geschehnisse hätte der Dichter in diesem

1) Klavierauszug bei Carl Gießel, Bayreuth (1915).

Betracht getrost die „aufgeklärte" Gegenwart ansetzen können. Denn die Unduldsamkeit Selbstmördern gegenüber gehört auch heute noch zum Vorrecht menschlicher und priesterlicher Selbstgerechtigkeit. Statt dessen verlegte er die Handlung ins 16. Jahrhundert und entfernte sie so zeitlich weit genug von uns, um ihr nicht nur durch die Anschauungen, Sitten und Bräuche der damaligen Zeit Fülle und besondere Farbe geben zu können, sondern auch um ihren einer übernatürlichen Welt entstammenden Zügen anschauliche Glaubhaftigkeit zu sichern. Als Ort der Handlung bestimmte er Franken.

Sogleich in den ersten Szenen tritt uns das Bild einer Ehe entgegen, der der feste Untergrund gegenseitiger Liebe fehlt. Ihr Mißverhältnis erscheint in einem um so helleren Licht, als ihr das Glück eines unmittelbar vor seiner ehelichen Vereinigung stehenden Brautpaars, Gundels und Anselms, gegenübergestellt wird. Dem Glück dieses jungen Paares hat Eruna, die Gattin Willfrieds, alle Steine aus dem Wege geräumt, und sie will ihm auch am Abend des Tages, an dem die Handlung einsetzt, in ihrem und ihres Gatten Hause die Stätte für die Feier des Polterabends darbieten. Der Jubel und der Dank der jungen Leute stimmen sie freilich traurig. Denn so frohen Herzens sie selbst einst — gleich diesem jungen Paare — den Ehebund mit Willfried, dem Heißgeliebten, einging, heut kann sie nicht mehr daran zweifeln, daß der Gatte sich von ihr abgewendet hat. „Stumm, verlegen und zerstreut" lebt er neben ihr dahin, und sie muß sogar von Willfrieds Mutter Kathrin, die sich gleich ihr um den Sohn sorgt, hören, daß sie am Ende Willfried doch von je mehr geliebt habe, als er sie. Heute erst erfährt sie von ihres Gatten Mutter — und später im dritten Akt noch einmal und mit schonungsloserer Deutlichkeit —, daß Willfried einst nicht aus freiem Liebesentschluß um sie geworben, daß er vielmehr erst „nach manchem Kampf" und offenbar auf Zureden seiner Mutter um sie angehalten hat. Sie aber hatte mit ihrer Liebe Willfried unverhüllt umworben und um seinetwillen den Bewerbungen eines anderen Freiers, Ruprechts, kein Gehör geschenkt.

Wem Willfrieds Herz heute gehört, weiß Eruna. Mita ist es, die ihren Ehefrieden stört. Und doch kann sie dieser nichts Übles nachreden. „Sie ist ja nicht schlecht und haßt mich auch nicht." Noch kann und will sie an das Ende ihres Eheglücks nicht glauben. Als eine

Prüfung nimmt sie alles; vielleicht ‚daß ein Zauber Willfrieds Sinn verwirrte oder daß das Schwanken seiner Stimmung zwischen teilnahmloser Starrheit und heiterster Laune der Vorbote einer Krankheit ist, die ihn befallen könnte. Zwei Wege zur Heilung sieht sie: Mita muß das Dorf verlassen und Willfried einen Arzt befragen. Das Letztere geschieht, führt aber nur dazu, Willfried mißtrauisch zu machen und seine Erregung zu steigern. Mita aber kommt selbst zu Eruna, sucht deren Verzeihung für das Leid, das sie über sie bringen mußte, und erklärt freiwillig ihren Entschluß, den Ort zu verlassen und Willfrieds Nähe zu meiden. Aber es ist zu spät, das Unheil naht unaufhaltsam. Willfried macht noch einen letzten Versuch, Eruna zur Lösung ihrer Ehe zu bewegen. Mit der ganzen Schonungslosigkeit des von einer neuen, mächtigen Leidenschaft Gepackten ruft er der Gattin zu, daß er sie nicht mehr liebe, wenn er sie überhaupt je wahrhaft geliebt habe. Wohl vermag Eruna noch in ihrer unbeirrbaren Liebe zu ihm alle begreifliche Bitterkeit zu überwinden; sie beschwört ihn, dem blinden Rausche seiner Leidenschaft sich nicht hinzugeben, und erst Drohungen von seiner Seite machen aus der Bittenden eine Trotzige. „Weil ich dich kenne, dich und sie, weil ich dein Bestes will, geb' ich dich nicht frei!" So begründet sie ihre endgültige Weigerung.

Äußerlich in starrer Kälte, aber innerlich im Fieber bebender Erregung verläßt Willfried sie. Ein folgenschwerer Entschluß reift in ihm, und er setzt ihn in einer fast unmittelbar folgenden Szene in die Tat um: er will von eigner Hand sterben, und sein Dolch soll Mita, die Geliebte, ihm auf dem Weg ins Jenseits voransenden. Doch hier prallt Willfrieds Entschlossenheit zur Selbstvernichtung auf Mitas Liebe zum Leben. Ihrem jugendlich natürlichen Empfinden flößt der Gedanke an den Tod, den Willfried in schwärmerischer Verzückung als den Friedensengel, den gütigen Helfer und ruhespendenden Versöhner preist, nur Grauen und Entsetzen ein. Wie vorher Erunas reife Fraulichkeit Willfrieds Willen und Wunsche nach Freiheit trotzte, so weigert sich nun Mitas in gesunder Lebensfreude blühendes Mädchentum, seinem Wahn sich zu opfern. Sie ruft um Hilfe wider ihn, nennt ihn einen Mörder — und Willfried läßt mit irrem Lachen ab von ihr. Von der Gattin wie von der Geliebten sieht er sich nicht

verstanden; so gilt denn sein letzter Gruß, den er einem Briefe anvertraut, nicht ihnen, sondern seiner Mutter. Dann stößt er sich in einem Nebenraum den Dolch ins Herz.

So findet ihn die Mutter, der sein Brief den Weg zu ihm wies. Aus dem ersten übermächtigen Schmerz rafft sie sich aber rasch entschlossen auf und gewinnt ihren treuen Knecht Rudi dazu, daß er, bevor Willfrieds Tat ruchbar wird, die Leiche heimlich in den Wald schafft. Wenn man ihn dort findet, soll man glauben, er sei von Räubern getötet worden, und wird ihm dann wenigstens ein ehrliches Grab gönnen. Um dem toten Sohn die Schmach zu ersparen, als Selbstmörder in ungeweihter Erde zu ruhen, scheut also das Mutterherz auch vor List nicht zurück. Dann empfängt sie, gewaltsam sich verstellend, lächelnden Mundes die Polterabendgäste. Aber so lustig der Polterabend Wand an Wand mit der Totenkammer auch anhebt, so keck auch der Festspruch ist, den Balthasar, der Freund des Hauses, im Frohgefühl der eignen Witwerfreiheit ausbringt, — unheimliche Zeichen schneiden die festliche Stimmung jäh ab. Der Wind stößt die Fenster auf und löscht die Brautlichter aus, nach der Meinung des Volks ein Zeichen, daß „eines Selbstmörders Seele davonfliegt". Eruna aber, als einzige unter den Anwesenden, erblickt plötzlich im ungewissen Licht des Mondes, der in den nun dunkeln Festraum scheint, die hagere kleine Gestalt des „Graumännchens", wie es langsam zur versperrten Tür von Willfrieds Zimmer schleicht und lautlos durch sie verschwindet. Aus dem Zweifel, ob sie recht daran tat, Willfrieds Verlangen nach Freiheit nicht zu willfahren, und aus der bangen Sorge um den geliebten Gatten erwächst ihr die furchtbare Ahnung, die in des Graumännchens unheimlicher Erscheinung Gestalt gewinnt. Nur ihr und ihren erregten Sinnen wird darum auch das Graumännchen wahrnehmbar, aber niemand sonst unter den Gästen, und sie stürzt wie ohnmächtig zusammen. Während man sich um sie bemüht, werden die Lichter wieder angezündet, und das Fest nimmt seinen Fortgang. Mit diesem an inneren und äußeren Gegensätzen reichen Bild schließt der erste Akt. In ihm hat sich das traurige Schicksal Willfrieds erfüllt.

Von den drei Frauen, deren Herzen er nahe stand, sahen wir allein seine Mutter tatkräftig handeln, um sein Andenken vor Schmach zu

bewahren. Seine Gattin warf der Schmerz darnieder, sobald nur die erste Ahnung seiner Verzweiflungstat sie packte. Mita endlich war vor der entsetzlichen Gewißheit schon vorher davongeflohen. Angst und Reue treiben sie in ein Kloster. In seinen Mauern sucht sie den verlorenen Seelenfrieden in büßender Einkehr und im Gebet wiederzugewinnen. So büßt sie in harter Klosterübung das, was sie als ihre Schuld empfindet, nämlich, daß sie Erunas Eheglück zerstört hat. An Willfrieds Tod aber mißt sie sich keine Schuld bei. Sein Selbstmord ist für ihr gesundes Empfinden die Tat eines Kranken. Ihre frohe Gemütsart erträgt nun das nonnenhafte Büßen nicht länger. Der gleiche Lebensdurst, der sie vor Willfrieds Dolch zurückbeben ließ, bricht auch in den düsteren Hallen und Gängen des Klosters mit Macht wieder hervor und treibt sie in die Welt zurück. Sie erscheint uns als die Vertreterin der gesunden Lebensbejahung gegenüber Willfrieds Lebensverneinung, als die Verkörperung des natürlich und triebhaft, dabei aber zart und rein empfindenden Weibtums. Im Mittelpunkt ihres Empfindens steht die Liebe. „Erdenbraut", nicht Himmelsbraut will sie sein. Aber gerade darin ist ihr der Blick für die rechte Wahl versagt geblieben. So nur konnte Willfrieds feurige Überschwenglichkeit ihre Neigung gewinnen, obwohl seine Ehe mit Eruna ihrer Vereinigung im Wege stand, und so treibt ihr aus Klostermauern in die Freiheit strebendes Herz sie jetzt wiederum zu Reinhold, ihrem früheren Geliebten, zurück. Auch dessen Wesensart hatte sie aber einst, im Zauber des ersten Liebesfrühlings, nicht erkannt. Sonst würde sie nicht, gleichsam blindlings, nach jener furchtbaren Enttäuschung mit Willfried sogleich einer unausbleiblichen neuen entgegeneilen. Denn Reinhold, ein hübscher kecker Bursche, ist nichts als ein bedenkenloser Genußmensch, den weibliche Gunst über die Maßen verwöhnt hat. In der Triebhaftigkeit seiner Anlage ist er ein Seitenstück zu Mita, aber ins Gröbere und ins rücksichtlos und selbstsüchtig Männliche übersetzt und ohne deren anziehende Eigenschaften; denn so sehr der Hörer geneigt sein mag, in Mita bisher vornehmlich die Störerin fremden Eheglücks zu sehen, so wenig darf außer acht bleiben, wie bescheiden und voll redlicher Absicht, ihr Unrecht wieder gut zu machen, sie Eruna gegenüber tritt, und der letzte Zweifel an ihrem inneren Wert muß gegenüber dem Bild schwinden, das ihre großen

Selbstgespräche zu Beginn des zweiten Akts von ihrem Seelenleben, ihrer natürlichen Freude an der Natur, an der wiedergewonnenen Freiheit und am Leben überhaupt und von ihrer dankbaren, frohen Gemütsanlage enthüllen.

Ganz anders Reinhold! Die Unbefangenheit, mit der er seinen auf unbeschränkten Lebens- und Liebesgenuß gerichteten „Grundsätzen" nachlebt, entbehrt zwar nicht des Anziehenden; andere gewinnende Züge wird man aber vergebens bei ihm suchen. Die Zeichnung dieses dörflichen Herrenmenschen ist dichterisch wie musikalisch meisterlich durchgeführt. Nicht minder köstlich ist dem Dichter und Musiker mit einigen wenigen Strichen diejenige seiner nunmehrigen Braut Gerta gelungen, des „Riesenwillens in Weibesgestalt", der man es wohl zutraut, daß sie diesen Leichtfuß schon im Zaume halten wird. Mita ahnt nicht, daß Reinhold, seit sie fern von ihm war, sich verlobt hat, und er wiederum verbirgt Mita hastig vor seiner Braut. Erst später gedenkt er sie unter dem Vorwand, sie sei die neue Magd, ins Haus zu schmuggeln. Dazu kommt es aber nicht. Gerta ertappt ihn vielmehr dabei, wie er Mita küßt. Dabei erfährt Mita aus der entrüsteten Gerta Munde mit Entsetzen, daß man sie des Mordes zeiht. Denn inzwischen hat der Fronbote eine Kundmachung der Feme angeschlagen, die Mita vor ihr Gericht fordert, damit sie ihre Unschuld am Tode Willfrieds erweise. Gertas rasch zupackende Art wartet aber Untersuchung und Urteil der Feme gar nicht erst ab und kühlt ihr Mütchen an dieser Mitwerberin um Reinholds freigebig gespendete Gunst sogleich. Mit dem strohernen Kranz der Buhlerinnen läßt sie die Ärmste an einer Säule der Kirchentür anbinden.

So hat die Rückkehr aus den Klostermauern in die Welt Mita nur neue Enttäuschung und drückendes Leid gebracht: Reinhold ist für sie verloren. Er bot ihr statt Liebe Liebelei und enthüllte sich ihr in seiner ganzen leichtfertigen Selbstsucht. Darüber hinaus aber traf sie noch die Schmach, öffentlich als Buhlerin gebrandmarkt zu werden, und weiter die Vorladung vor die Feme wegen des furchtbaren Verdachts, Willfried ermordet zu haben. Unter der Wucht der auf sie einstürmenden Erlebnisse bricht sie zusammen. Statt Freiheit, Frieden und Glück, die sie jubelnd in ihr zu finden gehofft hatte, hat ihr die Welt grausam einzig die Gewißheit dargeboten, daß alles dies

für sie ewig dahin ist. Der zweite Akt schließt also mit der Tragödie Mitas, wie der erste mit derjenigen Willfrieds geendet hatte.

Des Mordverdachts wird Mita vor dem Femgericht zwar freigesprochen, aber weil sie Erunas Gatten und Gertas Bräutigam betört habe, wird sie geächtet und des Landes verwiesen. So des einzigen Haltes, der sie noch mit der Welt verband, beraubt, sucht sie ihre letzte Zuflucht bei dem toten Freund: auf dem Grabe Willfrieds findet man sie später leblos hingestreckt. Aber auch dieses Grab soll keine Stätte des Friedens bleiben.

War es Kathrins klug sorgender Mutterliebe auch gelungen, Willfrieds Leiche in geweihter Erde gebettet zu sehen, vor der Feme muß sie endlich doch die Wahrheit gestehen, muß Willfrieds Selbstmord bekennen, soll nicht Rudi seine Knechtestreue, die ihn selbst in den Verdacht, seinen Herrn getötet zu haben, brachte, auf der Folter büßen. Kathrins Geständnis macht Rudi frei, zugleich aber liefert sie damit das Andenken des toten Sohnes dessen erbittertstem Feind aus. Ruprecht, jener einst verschmähte Freier Erunas, wirft sich zum Wortführer des unerbittlichen Herkommens auf und fordert vor dem Femgericht, daß man des Selbstmörders Leiche aus ihrem Grabe in geweihter Erde ausscharre. Das ist zugleich seine Rache an dem verhaßten glücklicheren Nebenbuhler und dessen ganzem Haus.

In der Schlußszene des Werks stoßen die Parteien auf dem nächtlichen Friedhof aufeinander. Kathrins Mutterschmerz bäumt sich am Grabe des unglücklichen Sohnes noch einmal und mit verzweifelter Kraft gegen das unmenschliche Gesetz auf, das ihm den Grabesfrieden stören will. Erunas und des Pfarrers Zuspruch begegnet sie mit leidenschaftlichem Vorwurf, und den unter Ruprechts Führung mit Hacken und Schaufeln herannahenden Bauern werfen sie und Eruna sich mit verzweifelter Bitte zu Füßen. Umsonst! Ruprecht bleibt ungerührt. Da trifft ihn der schmerzgepeinigten Mutter gräßlicher Fluch. Dessenungeachtet heißt er die Bauern ans Werk gehen. Diese halten aber sogleich in ihrem Vorhaben furchtsam inne. Denn auf Willfrieds Grabhügel hingestreckt finden sie Mita als Leiche. Und nun greift der Himmel selbst ein, um dem Werke törichter und grausamer Selbstgerechtigkeit Einhalt zu tun. Die Fenster der verschlossenen Friedhofskapelle erhellen sich auf unerklärliche Weise, von ihrem

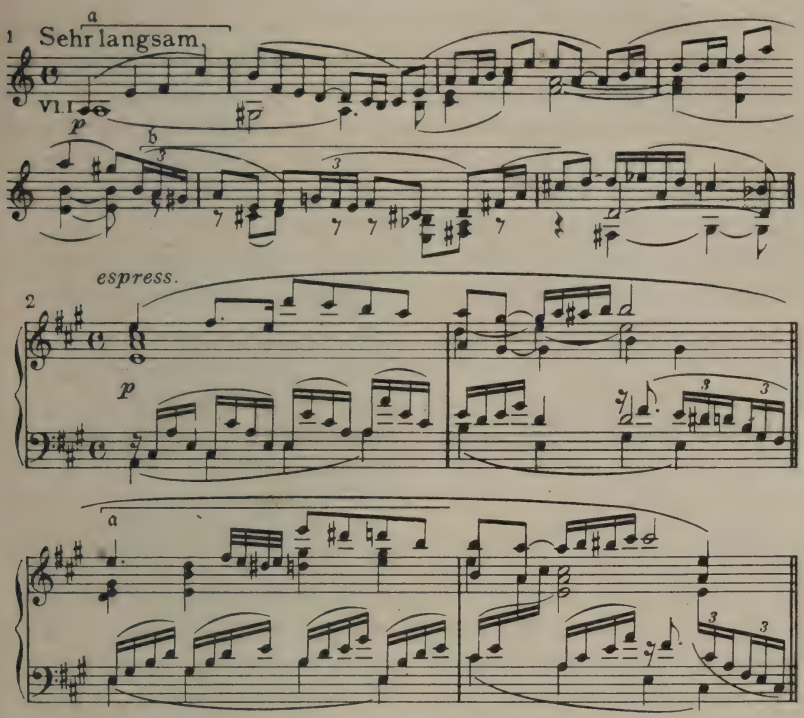
Turm ertönt, von geheimnisvoller Kraft gezogen, die Glocke, und während aus dem Kircheninnern ein Engelchor die Friedenssendung des Jesuskindes verkündet, wird hinter Willfrieds Grab in zarter Beleuchtung die Gestalt des Heiligen allmählich sichtbar. Vor seinem Antlitz „so ernst und doch so mild" lassen die Bauern Hacke und Spaten sinken. Ruprecht allein, taub und blind wie das starre Herkommen selbst, hört und sieht von alledem nichts. Nun öffnet sich das Kirchentor, und ein langer Zug von Engeln schreitet feierlich heraus. Engel heben Mitas Leiche zur Seite und betten sie in ein Grab. Dann knien sie um Willfrieds Grab nieder, und während der Heilige segnend die Hände hebt, mahnt der Chorgesang der Engel die haß- und wahnerfüllte Welt zum Frieden, insonderheit aber zur Duldung gegen die sterbliche Hülle jener „unglückseligen Trauerlosen", die wahnbetört von eigner Hand starben, deren Seele aber, während hienieden menschliche Torheit die Stille ihres Grabes zu stören trachtet, dank des Himmels Huld „längst befreit vom ird'schen Fehle hin zu sel'gen Höhen flog". Mutter Kathrin lauscht beglückt der Engelsbotschaft und kniet anbetend nieder. Mit einem Gruß aus ihrem dankbaren Mutterherzen an den Friedensboten, den heiligen Christ, den wahren Friedensengel, schließt das Werk.

## Die Musik

### Vorspiel

„Haß allwärts, unsel'ger Wahn — rings erfüllt die Erde wirr,
Eures kurzen Lebens Bahn — wankt ihr zweifelnd, schwankend, irr!
Selbst wo Friede sich euch beut, — wenn beruhigt des Wahnes Toben,
Fehdet ihr im Tod erneut, — hört nicht auf den Sang von oben!"

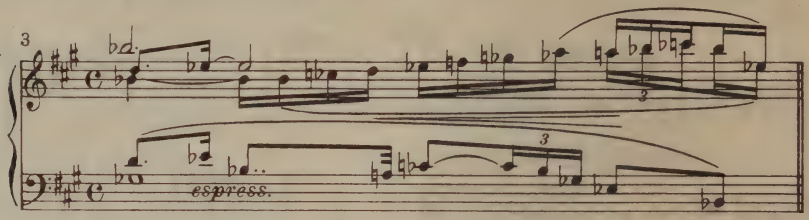
So mahnt der Chor der Engel in der Schlußszene des Werks die irrende und sich in Grimm und Haß befehdende Menschheit zur Ein- und Umkehr, und mit dieser Friedensmahnung (1) in der wundervollen Vertonung, die diese Worte in Engelsmund finden und die eindringlicher, als Worte allein es vermöchten, zu uns spricht, hebt auch das Orchestervorspiel an.



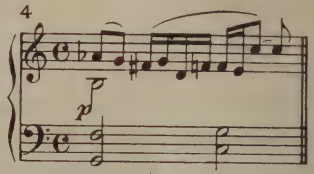

In ruhigstem Zeitmaß entfaltet das Thema die ganze erhaben-milde Schönheit seiner melodischen Linie, und die weise Beschränkung in der harmonischen Einkleidung läßt diese nur um so leuchtender hervortreten. In der Mitte des 9. Taktes setzt das Thema nach Fugenbrauch in der Dominante (Bratsche) von neuem ein, und mit dem 15. Takt stimmen es die tiefen Streichinstrumente gemeinsam mit dem Fagott in der Subdominante an. Die Weiterführung der Fuge steht im Zeichen einer ganz allmählichen Steigerung, indem sich zu den Streichern nach und nach auch die Holzbläser und die Hörner gesellen, und wenn dann Hoboe und Klarinette das Fugenthema in der Verkürzung bringen, nämlich in mehrfacher, drängender Wiederholung nur die Quintenfolge des 1. Taktes (1a), so mischt auch die Trompete ihren hellen Klang in den bisherigen Akkord mildgetönter Farben. Nach dem sehr allmählich erreichten Höhepunkt der Steigerung besänftigt

sich rasch der Fluß der kunstvoll geführten Stimmen und mit einer Modulation nach A dur wird die Molltonart verlassen. Gleichzeitig setzen die Geigen mit dem gesangvollen Thema des Friedensengels (2) ein. Das hingebungsvolle Verlangen der wunden Menschenbrust nach Seelenfrieden spricht ebenso eindringlich aus ihm wie der zuversichtlich feste Glaube an dessen Erfüllung, und insonderheit die Melodieführung bei a strahlt schwärmerische Inbrunst aus.

Aber auf dem nach Glück sich sehnenden Herzen lastet mit erbarmungsloser Schwere das Leid, und so schließt sich auch hier das Motiv des Leidenskelches (3) unmittelbar an.




Ihm antwortet sogleich der schwärmerische Glaube an den gütigen Helfer (2a), der ins „ewige Lenzesland" geleitet (Kl.-A. S. 70). Aber immer drängender wiederholt sich, in Halbstufen höher rückend, das Motiv des Lebensleides (3). Zwar scheint es, als sollte die Zuversicht auf den himmlischen Trost die ersehnte Linderung bringen, und so gewinnt das lieblich tröstende Motiv der Wonne (4) Raum.




Aber mit erneuter und sich mehr und mehr steigernder Kraft setzt das Leidensmotiv (3) wieder ein; ungestüm und drohend aufwärts drängende chromatische Gänge verbinden und umkleiden die sich häufenden Nachahmungen dieses Motivs. Diesem Ansturm des Leides macht schließlich, in plötzlichem piano von den Kniegeigen und Hörnern angestimmt, das Ruhe atmende Thema der Friedensmahnung (1) ein Ende. Ihm schmiegt sich als Oberstimme nur zart noch das Leidens-

motiv (3) an. Dieses verliert dabei das lastend Schmerzvolle und zerfließt in melodische Ranken, bis endlich, wenn Teil b des Themas 1 erreicht ist, nur noch liebliche Triller der ersten Geigen und Flöten die schöne, nun in freundlichem Dur erscheinende Melodie geleiten (Kl.-A. S. 8, Z. V).

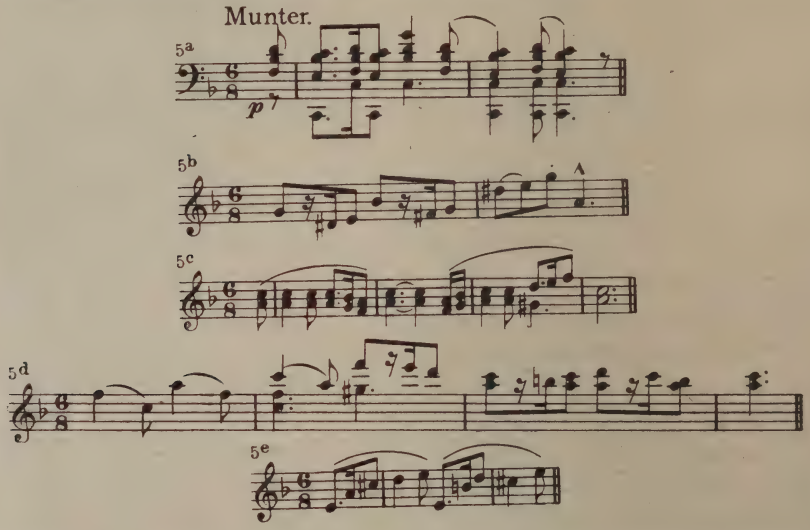
Noch ist aber die Seligkeit linden Friedens nicht gewonnen. Noch einmal mahnt vielmehr, in vierfacher, sich steigernder Wiederholung, die Quintenfolge aus dem Anfang des Themas 1 (bei a) im markigen Klang der Blechbläser. In verkleinerten Notenwerten bildet zunächst das Motiv 4, dann das des Leidens (3) die Oberstimme, bis dieses sich allein durchsetzt. Mit der breiten Wucht des vollen Orchesters weist es gleichsam alle Versuche des Menschenherzens, aus eigner Kraft des Lebensleides Herr zu werden, zurück. Auf dem Gipfel der damit erreichten Steigerung mischt sich in seinen herrischen Klang bereits ergebungsvoll eine Stimme (Kl.-A. S. 9, Z. IV), die, der Trompete anvertraut und nach C dur hinüber modulierend, dem Menschenherzen den Weg zum Heile weist. In dieser Tonart singen nun die vereinten Geigen weich und gläubig noch einmal das Thema des Friedensengels (2), des gütigen Helfers aus Not und Pein. Es mündet in ganztaktige gehaltene Bläserakkorde, die, von leisen Paukenschlägen und Harfengängen geleitet, in eigenartigen harmonischen Rückungen allmählich wiederum nach C dur zurückgleiten. So grüßt und segnet die gläubige Seele fromm den Friedensengel, den heiligen Christ (Kl.-A. S. 247, vgl. Bspl. 81), und mit schwebend verhallenden Akkorden in der erreichten lichten Tonart schließt, frommen Dankes voll, das Vorspiel.

Auch da, wo die menschliche Selbstgerechtigkeit und das Herkommen das Verdammnisurteil sprechen, verzeiht die göttliche Milde der im Leiden irre gegangenen Menschenseele und schenkt der auf Erden gehetzten den ewigen Frieden. Das ist der Grundgedanke des Werkes, und das Vorspiel entwirft uns in ganz allgemeingültiger Form, eben in reinmenschlichen Ausmaßen, ohne die besondere Kennzeichnung der handelnden Personen heranzuziehen, ein ergreifendes Bild vom Ringen des leidenden Menschenherzens, von seinem gläubigen Hoffen auf Seelenfrieden und von der Erfüllung dieses Hoffens durch göttliche Huld. Und wenn je höchste Schönheit und Ausdruckskraft der melo-

dischen Erfindung mit meisterhafter Arbeit sich einten, um einem poetischen Vorwurf die ihm angemessene künstlerische Form zu schaffen, so darf solches von diesem herrlichen Vorspiel mit Fug behauptet werden.

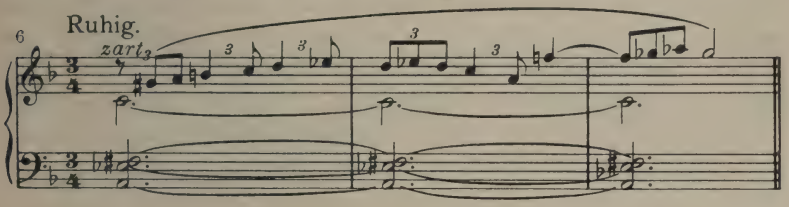
## Erster Akt

In wirkungsvollem Gegensatz zu dem Stimmungskreis des Vorspiels versetzt uns die Musik, die den I. Akt eröffnet, mit einem Schlage in das alltägliche Getriebe (5) bürgerlichen Lebens.

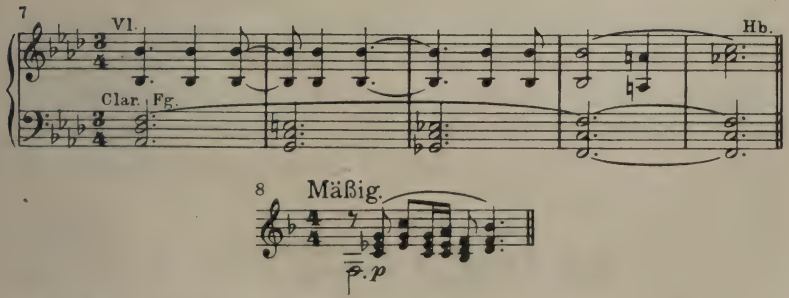



Willfrieds Gattin Eruna sitzt, in Sinnen verloren, in einem Zimmer ihres Hauses. Durch den Garten und das weitgeöffnete Doppeltor kommen lustig das Brautpaar Gundel und Anselm und mit ihm Mädchen und Burschen gesprungen, die sich daran machen, den Raum zum Polterabend zu schmücken. Gundel und Anselm eilen auf Eruna zu und danken ihr in freudigem Zwiegesang (5d und e). Denn Eruna ist es gewesen, die dem Pärchen, alle Hindernisse beseitigend, zum Glücke der Vereinigung verhalf, und in Erunas Haus soll nun auch der Polterabend gefeiert werden. Freilich, wenn Braut und Bräutigam den Grund der tätigen Anteilnahme Erunas an ihrem Schicksal darin erblicken, daß Eruna, selbst liebend und geliebt, das eigne Glück

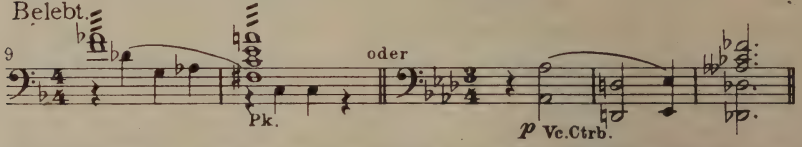
auch anderen gönne, und wenn sie Dankes voll nun auch ihr den Fortbestand dieses Eheglücks wünschen, so ahnen die Liebesleute nicht, wie schmerzlich ihre Worte und Wünsche Eruna berühren. Aber im Orchester tönt es trüb und schmerzlich (6), wie es Eruna zu Mut ist.



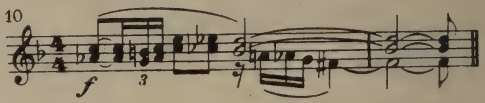

Auf die betroffenen und teilnehmenden Fragen des Brautpaars aber gibt sie ausweichende Antwort, und der Eintritt der Frau Kathrin, der Mutter Willfrieds, hilft ihr vollends, die jungen Leute von sich und ihrem Kummer abzulenken. Diese eilen nach getaner Arbeit heiter unter den Klängen ihrer munteren Themen (5d und c) wieder davon. Auch das Gespräch zwischen Kathrin und Eruna wird zunächst noch von dieser Musik beherrscht. Aber mit dem gemäßigteren Zeitmaß, das mit dem Abgehen der jungen Leute eintritt, verliert sich mehr und mehr auch der muntere Ausdruck dieses thematischen Bestandteiles. Die beiden Frauen haben Ernstes zu besprechen. Willfrieds Wesen bekümmert sie beide. Sie können sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß Willfrieds Liebe zu Eruna erkaltet ist. Voll Schmerz (6) gibt Eruna dem Ausdruck und richtet die vorwurfsvolle Frage an das Schicksal (7), warum denn ihr Eheglück nicht von Dauer sein durfte.



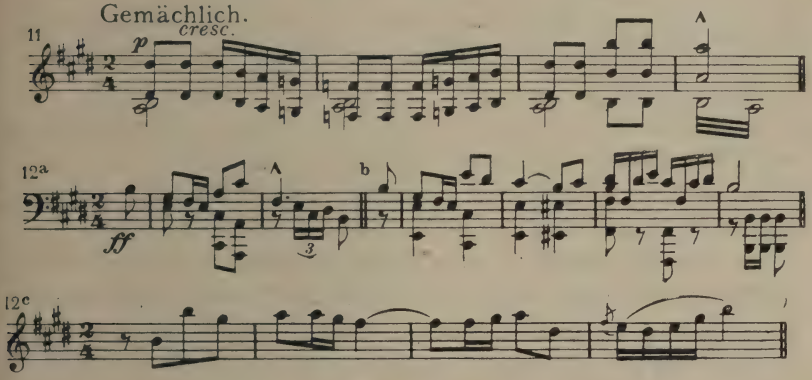
Sie muß sich mit Betroffenheit (6) von der lebenserfahrenen Mutter (8) Willfrieds, deren Art mit diesem kurzen Motiv gut getroffen wird, behutsam die bittere Wahrheit nahebringen lassen, daß ihr Eheglück doch wohl nicht auf festem Grunde ruhte, weil sie Willfried mehr liebte, als er sie. Gegen diesen Glauben wehrt sich Eruna; sie klammert sich lieber an die Möglichkeit, daß ein Zauber ihr den Gatten entfremdet habe. Das Orchester weist mit Andreasnachtmotiven aus „Bruder Lustig" (vgl. dort Nr. 25, 26 und 45) und Koboldmotiven (vgl. „Kobold" Nr. 6 und 5) auf das Weben dunkler Mächte und nächtlicher Geister hin und stützt so wie mit Erfahrungstatsachen Erunas Bekenntnis, daß sie an solchen Zauber glaube. Sie glaubt weiter auch an ihre eigne Schicksalsbestimmung, den Kelch des Leidens bis zur Neige leeren zu müssen, auf daß sie an dieser Prüfung erstarke. Hier erscheint zum ersten Male jenes ausdrucksvolle Leidensmotiv (3), das im Vorspiel schon zu so hoher Bedeutung gelangt war. Noch aber hält Eruna einen Ausweg aus dem drohenden Unheil für möglich. Die Mutter soll Mita — jetzt erst fällt der Name des Mädchens, zu dem Willfried in Liebe entbrannt ist — zu bewegen suchen, daß sie den Ort verlasse. Es spricht für Mitas Wesensart, daß selbst Eruna ihr nichts Schlechtes zutraut. Willfried wurde, so meint sie (6), von dieser Leidenschaft wie von einem Fieber befallen, und so krankhaft wechselnd in Trauer und Frohsinn ist auch sein Gebaren, daß bange Sorge sie bedrückt (9).




Sie fürchtet (7), daß er noch wirklich erkranke. Kathrin (8) rät, den Arzt zu befragen, und übernimmt, das einzurichten. Gehört doch der Doktor zu ihren regelmäßigen Besuchern. Damit schiebt sie Eruna zur Tür hinaus und macht dann ihrem Unmut über die verdrehte Welt, in der man sich heute liebt (5c) und morgen schon zankt, derb auf ihre Weise Luft (10).

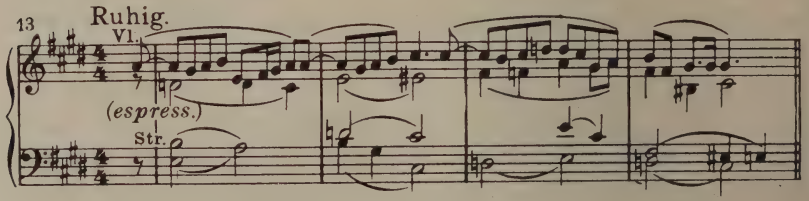


Da ruft Balthasar von draußen sie beim Namen. Als erster findet er sich heut zu behaglicher Unterhaltung bei einem guten Trunk ein. Mit seinem Eintritt erklingt sein harmonisch recht eigensinniges Motiv (11) und bald auch das die lebensgenießerische Seite seines Wesens widerspiegelnde Thema 12.

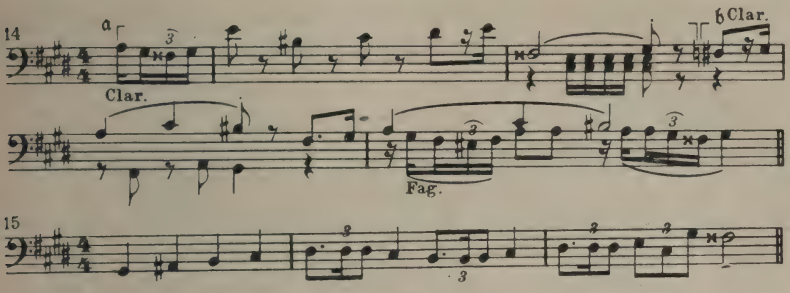



Seine erste Frage gilt den leiblichen Genüssen, dann nimmt er gemächlich Platz und läßt sich's schmecken. Als zweiter Gast tritt der Pfarrer ein. Kathrin wünscht, daß man nicht bloß spielt und trinkt (11), sondern ihr auch Neuigkeiten erzählt. Balthasar (12a) weiß etwas zu berichten, aber nichts Gutes: Hilda, ein Mädel im Dorf, hat sich aus Liebesgram getötet. Närrisch nennt er die Unglückliche und frevelhaft ihre Tat. Der Pfarrer schilt auf die gottlose Jugend und das Bücherlesen, das seine Opfer zum Selbstmord treibe und obendrein in Schande bringe, weil sie nicht einmal in geweihter Erde ruhen dürften. Balthasar stimmt ihm bei. Schonungslos derb malt er das Schicksal der Selbstmörder, die „mit Katzen und Hunden am Wasen dort unten" „ein ruppiges Grab" finden, aus (Kl.-A. S. 32), und die mit dem Bogenholz geschlagenen Streichinstrumente mischen unheimliche Klänge in den Orchestersatz. Davor dünkt sich Balthasar sicher, aus Liebesgram wird sich der seiner Freiheit frohe Witwer gewiß nicht umbringen (12a und c). Kathrin macht dem ihr widerwärtigen Gespräch über die Selbstmörder und ihr Los im Jenseits ein Ende, und der Pfarrer greift, ihr zustimmend, zum Wein. Als er eben den Trunk zum Munde

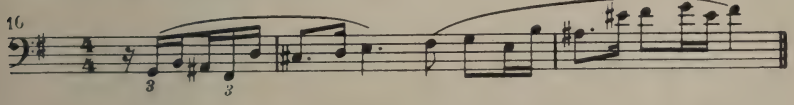
führt, beginnt die Vesperglocke zu läuten. Balthasar hindert ihn schadenfroh am Trinken, und der Pfarrer steht nun, so lange die Glocke läutet, in stiller Andacht. Auch Kathrin faltet die Hände. Im Orchester unterstützt die Harfe in Quarten- und Oktavenschritten die in Viertelnoten hinter der Szene ertönende Glocke (As); hierzu läßt sich als Oberstimme zunächst das Motiv der Abendvesper aus „Bruder Lustig" (vgl. dort Nr. 35) vernehmen, das dort den Andreasabend so friedlich und stimmungsvoll einleitete. Dann aber spiegeln Teile des Balthasarthemas (12a und c), in ärgerlicher Verkürzung von den Holzbläsern dazwischen geworfen, die von Schalkhaftigkeit zu hellem Ärger übergehende Stimmung Balthasars wider, weil ihnen der Küster durch sein anhaltendes Läuten offenbar absichtlich die Gemütlichkeit des Abendtrunks stören will. Auch kurze Schleifer der Geigen fahren unwirsch dazwischen. Schließlich läßt Balthasar seinen Ärger am Pfarrer aus, indem er diesem den gefüllten Krug lockend an den Mund hält. Der geistliche Herr bleibt aber standhaft und unbewegt in seiner ruhigen Stellung. Da deutet endlich das Kirchgangmotiv aus dem „Heidenkönig" (vgl. dort Nr. 25) auf den Vesperbeginn, und das Geläut hört auf. Während Balthasar nun flugs selbst zum Humpen greift (12), tritt als dritter Gast der Arzt ein und wird von Balthasar heiter begrüßt (11). Ihres Eruna gemachten Vorschlages eingedenk, wendet sich Kathrin sogleich an den Arzt, um ihn ihres Sohnes wegen um Rat zu fragen. Dabei blüht das schöne schlichte Thema ihrer Mutterliebe (13) im Orchester auf.



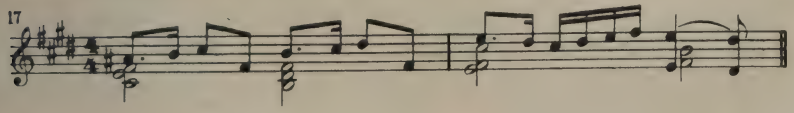

Der Doktor ist sogleich bei der Sache. Das ist ein Fall für ihn und sein Steckenpferd, die Schädelmessung. Köstlich vervollständigen zwei musikalische Themen (14 und 15) dieses wohlgelungene Zerrbild des „Spezialistentums" in seiner ganzen gespreizten Wichtigtuerei.




Man hört seiner musikalischen Widerspiegelung ohne weiteres an, wie berechtigt Erunas Mißtrauen gegen die Kunst dieses Arztes war, den Mutter Kathrin dagegen hochschätzt. Damit Willfried sich gegen die Vornahme der Schädelmessung nicht sträubt, wird beschlossen, daß der Doktor unter dem Vorgeben, es geschähe auf des Herzogs Befehl, ihnen allen der Reihe nach die Schädel mißt. Der Pfarrer holt Willfried herbei, und der Doktor geht unter Aufwand von viel Witz und noch mehr Latein zunächst mit Balthasars Kopf ans Werk, von seinen Themen 14 und 15 wacker unterstützt. Willfried schaut lächelnd zu und setzt sich dann heiter selbst auf den Stuhl. Mit immer bedenklicheren Blicken zu Kathrin hin begleitet der Arzt seine Messungen an Willfrieds Kopf. Willfried wird unruhig und mißtrauisch, verlangt den Befehl des Herzogs zu sehen, und macht schließlich ein Ende, indem er heftig (16) aufsteht.

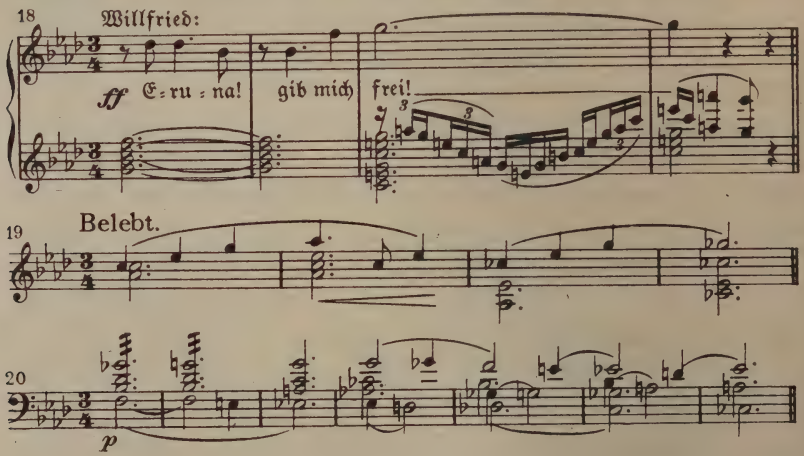



Auch der Pfarrer läßt sich auf des Doktors Verlangen nach den Maßen seines Kopfes gar nicht erst ein, unbekümmert um Balthasars Spott (12a/c). Während Kathrin nun den Doktor besorgt beiseite nimmt, gehen die übrigen ans Abschiednehmen: Balthasar vergnügt wie immer (17),



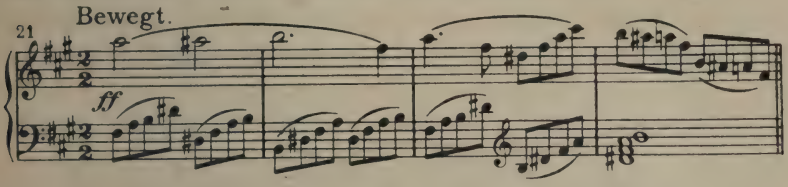
der Pfarrer aber mit väterlich ernster Mahnung an Willfried, sein Herz doch bei ihm im Beichtstuhl zu erleichtern. Kathrins Thema der Mutterliebe (13) begleitet zustimmend seine liebevollen Worte. Der Doktor gibt Kathrin eine Arznei für Willfried und flüstert im Abgehen — natürlich auf lateinisch — dem neugierig fragenden Balthasar zu, daß es mit Willfried nicht ganz richtig sei, während Willfried sie mißtrauisch beobachtet. Eruna ist während der letzten Vorgänge wieder eingetreten und bittet nun auch, als alle abgehen, Mutter Kathrin, sie mit Willfried allein zu lassen. Kathrin willfahrt ihr, geleitet die Gäste hinaus und schließt das Doppeltor zum Garten hinter sich. Balthasars Motiv (12a/b), dem sich das des Doktors kontrapunktisch als Unterstimme gleichsam einhenkelt, begleitet das Abgehen der Gäste.

Kaum sieht sich Willfried mit Eruna allein, so faßt er sie leidenschaftlich bei der Hand und dringt in sie, daß sie ihn freigebe (18).




Mit glühender Beredsamkeit verfolgt er sein Ziel, die Vereinigung (19) mit Mita, dem geliebten Mädchen. Er preist mit schonungslosem Eifer vor der Gattin das Glück, das er an Mitas Seite zu finden hofft, wobei Motiv 19 im Orchester immer von neuem seinen melodischen Bogen spannt, den erregte Geigengänge durchziehen. In unbarmherziger Kälte (20) schließt er mit dem Geständnis, daß er Eruna nicht mehr liebe, sie vielleicht niemals recht geliebt habe, und mit seinem festen

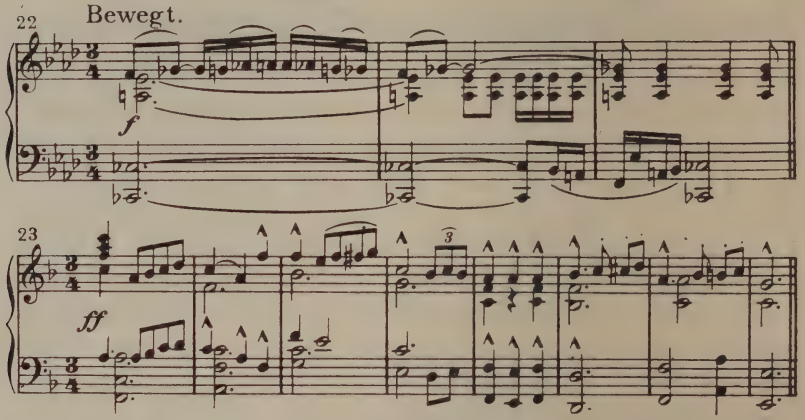
Glauben, daß Mita ihn so wiederliebt wie er sie. Hier schon leuchtet das Thema dieser Liebe (21) kurz im Orchester auf.




In bangem Sinnen (7) erwägt Eruna, ob das, was Willfrieds leidenschaftliche Erregung für Liebe hält, wohl mehr ist, als ein flüchtiger Rausch und wert, daß sie all ihr Glück dafür opfere (6) und Willfried freigebe. Sie faßt es nicht, daß ihr Vertrauen auf Willfrieds Liebe zu ihr all die Jahre hindurch Täuschung gewesen sein soll (20), und beschwört ihn dann leidenschaftlich (6), dem Zauber, dem er verfallen sein muß („Bruder Lustig" Nr. 25 und 26), sich zu entziehen und von dem Fieber, das ihn ergriffen hat, erst zu gesunden. Willfried aber wehrt ihrer zärtlichen Umarmung kalt (9) und beharrt auf seinem Verlangen nach Freiheit (19 und 18). Und da sie sich schweigend abwendet, droht er ihr (9), weckt aber damit nur ihren Trotz und bestärkt sie in ihrem Vorsatz, ihn zu seinem eignen Heile (7) nicht frei zu geben. Hier unterbricht der Eintritt Mutter Kathrins das Gespräch der Gatten. Sie meldet Gäste an, die das Brautpaar Gundel und Anselm begrüßen wollen (5). Willfried macht darum der entscheidenden Aussprache kalt (9) ein Ende und verläßt das Zimmer. Sein Leidenschaftsmotiv (19) in Moll klingt ihm in dumpfem Unisono der Streicher nach.

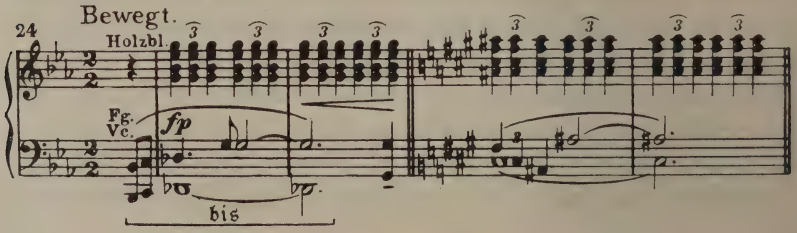
Kaum sind die Frauen allein, so winkt Kathrin Mita herein, denn diese ist es, die das Brautpaar zu begrüßen kam und deren Namen Kathrin in Willfrieds Gegenwart klug verschwieg. Für das abwesende, im Dorfe sein Glück gewiß derweil von Haus zu Haus tragende Brautpaar (5c, e, d) gibt Mita einen Blumenstrauß ab und eilt dann auf Eruna zu, die einen schmerzlichen Kampf (22) mit sich kämpft, bevor es ihr gelingt, Mita ins Auge zu schauen. Diese aber bittet in rührender Weise um Erunas Verzeihung für das Leid, das sie ohne ihr Verschulden ihr gebracht hat, und erklärt ihren Entschluß, ihre Liebe zu Willfried zu ersticken und das Dorf zu verlassen. Voll bangen

Zweifels (7) blickt ihr Eruna wortlos ins Auge und verläßt mit Kathrin zusammen, die vorgibt, zum Polterabend sei noch zu schaffen (5), das Zimmer. Freilich nach Lust und Fröhlichkeit schaut es nicht sonderlich aus, so meint im Abgehen Kathrin ärgerlich und nimmt doch die ersten Takte des abendlichen Festtanzes (23) dabei schon voraus.

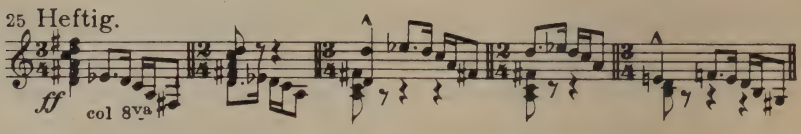



Aber ihre Unmutsfigur (10) macht der frohen Weise rasch ein Ende, und Kathrin geht mit einer derben Verwünschung der „Mannsen" und ihres „ewig dummen Geliebes" ab.

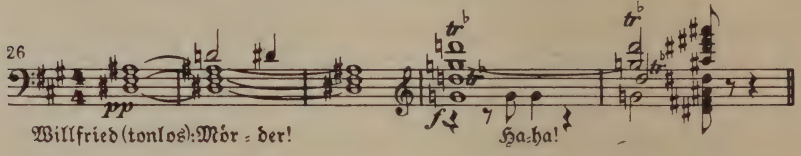
Mita bleibt unschlüssig allein zurück. Über leisem Paukenwirbel malt ein Klarinettensolo ihre Stimmung. Der Eintritt Willfrieds aber enthebt sie allem weiteren Schwanken. Der Klang von Mitas Stimme zog ihn her, und das Liebesmotiv (21), in leidenschaftlichem Fortissimo von den Geigen angestimmt, deutet auf seine Freude, als er sich nun unerwartet mit der Geliebten allein sieht. Angesichts Erunas bestimmter Weigerung, ihn frei zu geben, steht sein Entschluß, aus Verzweiflung und Wahn geboren, fest. Ein prachtvolles Thema (24) düster heldischer Prägung kündigt ihn an.



Daß niemand ihn bei der entscheidenden Aussprache mit Mita störe, verriegelt er alle Türen. Eine feurige Umarmung leitet dann seine leidenschaftliche Liebeserklärung ein. Dabei entfaltet das Liebesthema (21) in blühenden Modulationen seinen vollen Reiz. So schlagen denn in beiden die Flammen der Leidenschaft empor. Denn auch Mita vermag sich der Glut dieser Liebe nicht zu entziehen. Nachdem Eruna soeben erst Mitas Bitte um Verzeihung und ihren Entschluß, das Dorf zu verlassen, ohne ein Wort der Erwiderung hingenommen hatte, ist es nun Mita, die Willfried vorschlägt, gemeinsam zu fliehen. Dieser greift den Gedanken sogleich auf, freilich in ganz anderm Sinne, als Mita gemeint hatte. Das Thema seines düsteren Entschlusses (24) untermalt mit unheilschwangerer Wucht seine zustimmenden Worte, deren unheimlichen Doppelsinn Mita nicht erfaßt. Wie sollte sie auch, in der gesunden Kraft ihrer blühenden Jugend, den Weg erkennen, den Willfrieds krankhaft erregter Sinn zu gehen gewillt ist, den Weg ins Jenseits, das er ihr nun im Melos des Wonnemotivs (4) als Paradies der Liebe und einzige Ruhestätte preist. Den Sinn seiner Worte noch immer nicht erfassend stimmt Mita ihm jubelnd (21) zu. Nun wird Willfried deutlicher. Zur Begleitung seines Motivs 24 spricht er ihr von dem Pförtner, der ihnen einzig das Tor zum Paradiese erschließen kann, und entgegnet ihrer verwunderten und ängstlichen Frage mit dem schwärmerischen Hinweis auf den gütigen Helfer, der ihnen als Friedensengel und Versöhner naht. Hier folgt die Singstimme getreu der melodischen Linie des aus dem Vorspiel bekannten Thema des Friedensengels (2). Willfrieds verzweifelnder Sinn sieht also einzig im Tode noch den Weg, auf dem ihm Frieden werden kann; ein kurzer Schmerz, so versichert er Mita (24), wird sie zu ewiger Wonne (4) führen. Er hat heimlich schon den Dolch gezogen, der der Vollstrecker seines düsteren Entschlusses (24) an ihr und sich selbst sein soll. Je ängstlicher Mita wird, um so glühender spricht Willfried von den Wonnen des Jenseits (21, 19 und 4). Mita aber kann nun nicht mehr über Willfrieds Vorhaben im Zweifel sein. Sie widersetzt sich ihm und reißt sich, als er den Dolch auf sie zückt, los. Ein heftig erregtes Motiv (25), das ständig taktweise zwischen dem $^2/_4$- und $^3/_4$-Takt sich hin- und herwirft, schildert das Aufeinanderprallen gesunder Lebensbejahung und wahnvollen Todessehnens.



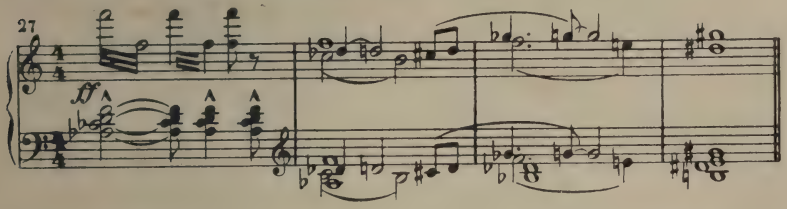

In Todesangst rüttelt Mita an den verschlossenen Türen, ruft um Hilfe und schleudert entsetzt Willfried das Wort „Mörder!" ins Gesicht. Da hält Willfried wie erstarrt inne, läßt das Messer auf den Tisch fallen und lacht wild und unheimlich auf:




Nach einer Generalpause voll dumpfer Spannung setzen die Geigen mit dem Motiv des Leidenskelches (3) ein, das gehaltene Oktaven der Kontrabässe und Kniegeigen schleppenden Schrittes ablösen. Willfried entriegelt währenddessen die Türen und schreibt dann einen Brief, den er versiegelt und auf dem Tisch liegen läßt. An wen er gerichtet ist, sagt uns im Orchester die Weise der treuen Mutterliebe (13). Dann nimmt Willfried ein Kruzifix von der Wand, küßt es und legt es neben den Brief. Hörner, Posaunen und Streichquintett stimmen dazu leise den in seiner Schlichtheit so ausdrucksvollen Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" an. Wir wissen schon aus dem „Kobold" (Kl.-A. S. 278) und ebenso aus „Schwarzschwanenreich" (Kl.-A. S. 154f.), wie diese herrliche Choralweise, die unserm Tondichter sichtlich und mit Recht besonders ans Herz gewachsen ist, auch von der Bühne her ihre tiefergreifende Wirkung zu äußern und inneren dramatischen Erfordernissen zu dienen imstande ist. So auch hier, wo sie Willfried auf seinem letzten Gange und zu einer Tat geleitet, die ihn der Erlösung durch des Heilands Opfertod besonders bedürftig macht. Jener leerte den Kelch des Leidens auch für ihn, und so schließt sich dem Choral nun das Motiv des Leidenskelches (3) sinngemäß hier an, wo Willfried den bitteren Trank gleichfalls bis zur Neige zu trinken im Begriffe ist. Darauf nimmt er den Dolch zu sich und geht ins Nebenzimmer. Wiederum steht Mita unschlüssig allein. Dann eilt sie zum

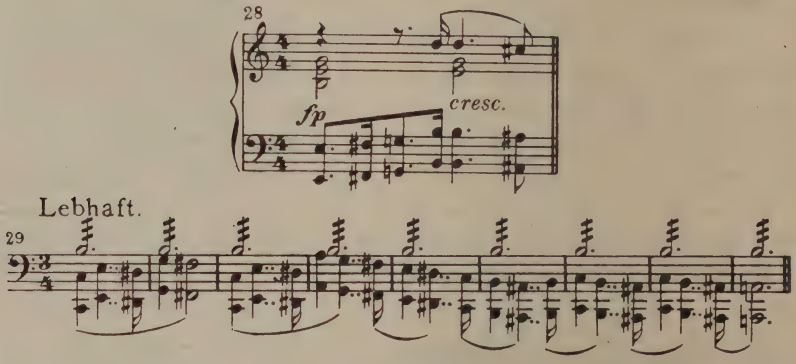
Tisch und liest die Aufschrift des Briefes: „an die Mutter". Von Ahnungen gepeinigt verharrt sie in Entsetzen. Nicht ihr (19), sondern der Mutter hatte Willfried in dieser entscheidungsschweren Stunde noch etwas zu sagen! Angst und Liebe (21) treiben sie ihm nach. Doch an der Tür, hinter der Willfried verschwand, bleibt sie lauschend stehen. Sie zu öffnen, wagt sie nicht. Im Orchester aber breiten sich, schwer lastend wie das Schicksal selbst, die düsteren Akkorde des Motivs 7 aus.

Stimmen, die hinter der Szene laut werden, verscheuchen Mita. Kathrin, von Rudi gefolgt, tritt gleich darauf geschäftig ein, um in Erwartung der Polterabendgäste (5) noch einmal nach dem Rechten zu sehen. Sie findet Kruzifix und Brief, erbricht ihn und stürzt ins Nebenzimmer, woher sogleich ein entsetzter Aufschrei herüberdringt. Im Orchester hallt der Schmerz des Mutterherzens in Klängen voll schneidenden Wehs nach (27), wie wir sie ähnlich schon im „Kobold" (vgl. dort Nr. 106) vernahmen.

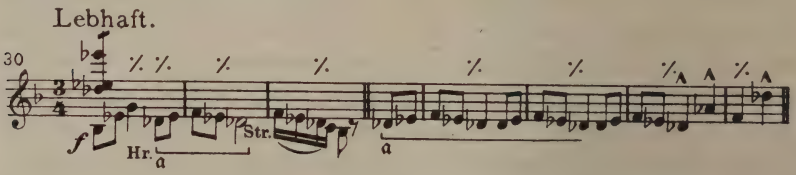



Rudi blickt durch die Tür und sieht seinen Herrn im Blute liegen. Umsonst fragt sich der Wackere, was seinen guten Herrn zu dieser Tat bewogen haben kann. Alle, so hören wir von ihm, sind ihm ja gut, nur Ruprecht, der einst auch um Eruna geworben, ist ihm, dem glücklicheren Werber, gram. Dann erscheint Kathrin, von Rudi hereingeleitet, schmerzgebeugt (27) wieder im Zimmer. Nun ist es an ihr, den Leidenskelch zu trinken (3). Zum Schmerz um den geliebten Sohn droht nun auch noch die Schmach, ihn, den Selbstmörder, in ungeweihter Erde gebettet zu sehen. Vorhin erst hat es Balthasar ja ausgemalt, wie man solche mit Katz und Hund zusammen einscharrt. Das zu verhüten, greift sie entschlossen zur List (28). Rudi muß ihr geloben, was er sah, zu verheimlichen. Bei ihrer Mutterliebe (13) beschwört sie ihn, ihr auch zu helfen, daß Willfrieds Tat

nicht ruchbar werde und er ein christliches Grab finde. Der treue Knecht verspricht es ihr willig und wird Willfrieds Leiche heimlich in den Wald bringen. Wenn man sie dort findet, wird es heißen, Willfried sei von Räubern erschlagen worden. Kathrins Dankbarkeit kennt keine Grenzen. Während Rudi an sein trauriges Werk geht, schickt sie sich an, im Zimmer noch das Letzte für das Fest zu ordnen. Bang ist ihr ums Herz, und Unheil (29) webt in der Tiefe.

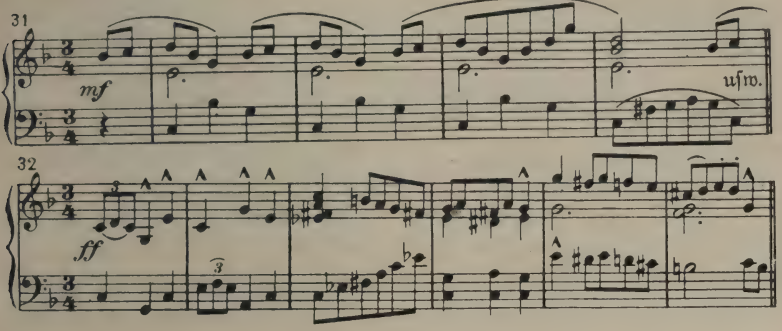



Rudi hat auf Kathrins Geheiß die Tür zu Willfrieds Kammer von draußen verschlossen und die Blutspuren beseitigt. Kathrin selbst verbirgt den Dolch im Wandschrank und ordnet, gewaltsam sich fassend (8), Blumengewinde, die „den Lebenden lächeln und den Toten weinen". Da verkündet auch schon fröhlicher Lärm (30) hinter der Szene das Nahen der Polterabendgäste.

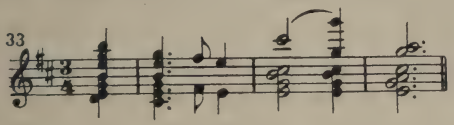



Eruna tritt mit Mägden, die die Lichter anzünden und Speisen herbeitragen, ein, und hinter ihr nähert sich durch den Garten der Fackelzug der Gäste, die mit Hochrufen auf das Brautpaar dieses hereingeleiten. Frau Kathrin begrüßt, ihre Erregung mühsam verbergend, das junge Paar. Dann geht es frisch zum Tanz, der, wie es bei Hochzeiten Brauch, schlicht und recht als Volkstanz ausgeführt wird. Die Tanz-

weise 23 eröffnet den Reigen. Weitere Tanzmotive schließen sich an, zunächst das aus Nr. 30 bei a abgeleitete Nr. 31. Dann folgt eine Bauerntanzweise Nr. 32.

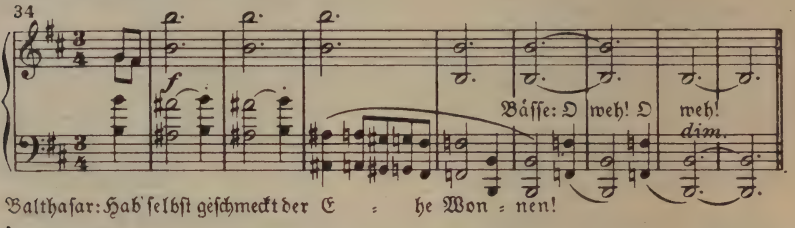



Nr. 23 macht den Beschluß. Als man sich dann zum Schmause niederläßt, vermißt Balthasar Willfried und fragt Mutter Kathrin nach ihm (12c), will auch gleich im Nebenzimmer ihn suchen gehen. Kathrin wehrt ihm scheltend. Daß Mita nicht zur Stelle ist, stellt er laut und geschwätzig, wie immer, fest, wobei sein Thema 12a sich breit und wichtig wie folgt auswächst:




Auch Linnen soll er aus dem ihm wohlbekannten Schrank — in dem aber jetzt Willfrieds Messer liegt! — nicht nehmen dürfen; Kathrin hindert ihn unwirsch auch daran, und man braucht es doch, da sich die Braut an einer Rose blutig geritzt hat! Da wird es dem hilfsbereiten Hausfreund zu bunt, und er will gekränkt heimgehen. Aber die Mädchen und Burschen halten ihn am Rock fest, er wird auf einen Tisch gehoben, und man will ihn nicht ziehen lassen, bevor er den Festspruch ausgebracht hat. Nur zu gern gibt er nach und beginnt nach kräftiger kurzer Orchestereinleitung (32 und 33) seine Ansprache an das Brautpaar. Die Singstimme folgt der melodischen Linie der Tanzweisen 23 und 31. Als er dabei auf seine eigne Eheerfahrung zu sprechen kommt, gibt es scharfe Dissonanzen in der Stimmführung, und die älteren

Männer im Chor stimmen aus Herzensgrunde mit „O weh!“ seinem wehleidigen Bekenntnis zu:

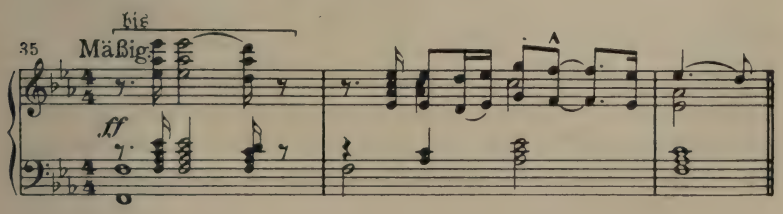



Von hier an wird der „Festspruch“ zu einer Warnung vor der Ehe im allgemeinen, begründet mit Balthasars Erfahrungen im besonderen. Balthasar, nun in seinem eigentlichen Fahrwasser, benutzt dazu die Melodie seines Themas 12c in humoristischer, ziergesangsmäßiger Ausgestaltung und schwört, nach seiner seligen Kathinka gewiß keine Zweite heimzuführen (12a). Die freilich scheint ein arger Drache gewesen zu sein, und der Teufel ist nach Balthasars Schilderung in dieser Ehe, in der einer dem andern die Hölle gegönnt hat, gar oft angerufen worden. Natürlich helfen hier Teufels- und Höllemotiv aus dem „Bärenhäuter“ (vgl. dort Nr. 8, 8a und 10) höchst anschaulich die Freuden dieser Ehe ausmalen, indem Balthasars Singstimme diese unmittelbar benutzt und dieser Hölle Pein im Orchester spöttisch mit dem Scherzando-Motiv des Teufels („Bärenhäuter“ Nr. 7) bedacht wird. Der Chor der Mädchen freilich meint, Balthasar, dem Schlingel, sei nur recht geschehen (33). Er kehrt aber zu seinem Thema, ohne sich beirren zu lassen, zurück, und damit auch wieder zu der sich aus den Motiven 23, 31 und 12c zusammensetzenden, reizvoll instrumentierten Melodie seines Festspruchs und rät dem Brautpaar geradezu, sich lieber nicht durch den Schwur am Altar zu binden: lieben könnten sie sich auch so, und sie würden ihm diesen Rat einst noch danken, wobei sich die Themen 32 und 23 in Singstimme und Orchester geschmeidig kontrapunktisch verknüpfen. Gleich als sei das des Spottes zu viel, schlägt hier ein starker Windstoß das Fenster auf und löscht einige Lichter aus. Neben Wind- und Donnermaschine malt ein chromatischer Sextenlauf der Geigen das Sausen des Windes. Alles weicht betroffen zur Seite. Auch Balthasar ist ernst geworden und deutet, unter dem Tremolo leerer Streicherquinten, den Vorgang nach der

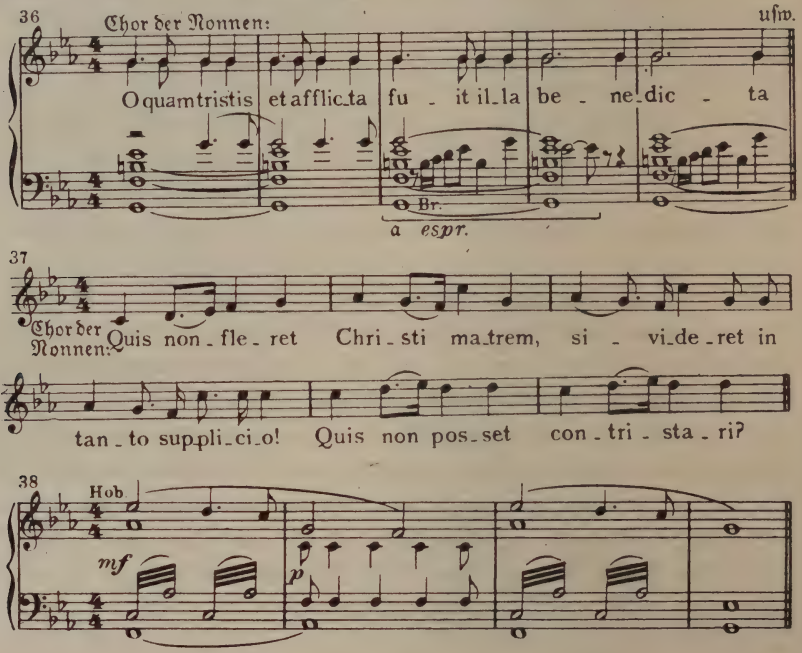
Volkssitte dahin, daß vielleicht eines Selbstmörders Seele davon fliege, dessen Leib eine Gruft suche. Kathrin verweist ihm solche Reden, Balthasar aber verteidigt sich mit dem Hinweis auf die Selbstmörderin Hilda, deren er heut schon einmal gedachte, und spottet (12a) über die Narrheit der Menschen, die sich aus Liebesgram töten. Er ahnt nicht, daß im Nebenraum soeben erst die Liebesnot wieder ein blutiges Opfer gefordert hat und wie grausam für die Mutter sein Spott ist. Da verlöscht ein neuer Windstoß alle noch brennenden Lichter, und nur der Mond erhellt noch den Festraum. Harfengänge vertiefen das Unheimliche der Stimmung. Die Gäste laufen erregt durcheinander. Eruna aber schreit entsetzt auf. Denn während das unheimliche Motiv 29 im Orchester gespenstisch hervortritt, erscheint, nur ihr sichtbar, das „Graumännchen" und verschwindet schleichend durch die verschlossene Tür in Willfrieds Zimmer. Erunas schmerzerfüllte Rufe (27) versteht die Menge der Gäste nicht. Als sie dann ohnmächtig zusammensinkt, bemüht sich die Braut selbst um die Leidende (6); Kathrin und Balthasar aber sorgen, daß die Lichter wieder angezündet werden und das Fest seinen Fortgang nimmt. Mit der Wiederkehr des Lichts verfliegt das Bangen, und Festjubel (23/32) und Tanz setzen wieder ein. Unter Heilrufen des Chors (32) fällt der Vorhang.

## Zweiter Akt

Mita ist seit dem Abend, an dem Willfried von eigner Hand starb, verschwunden. Wir finden sie zu Beginn des zweiten Akts in einem Kloster, in dessen Stille sie bei Beten und Fasten den verlorenen Frieden ihrer Seele wiederzufinden sich müht. Ein kurzes Orchestervorspiel leitet den Akt mit einem heftigen Wehruf (35) ein, der bald verebbend in bußfertige Klänge ausläuft.

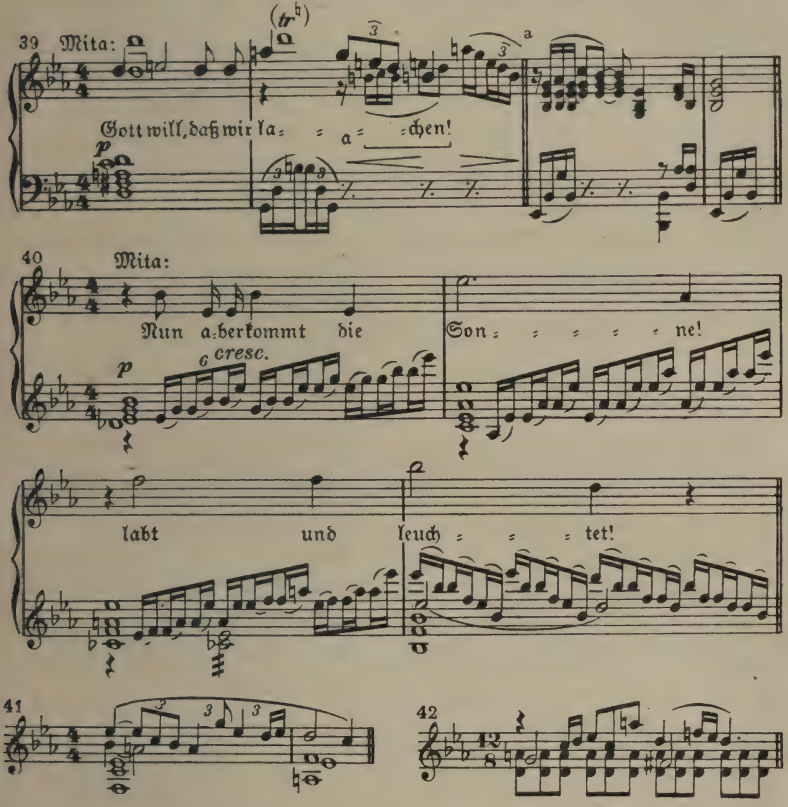


Wenn der Vorhang sich öffnet, sehen wir Mita im Kreuzgang des Klosters vor einem Heiligenbild kauern. Von der Kirche her dringt der Bittgesang der Nonnen an unser Ohr.

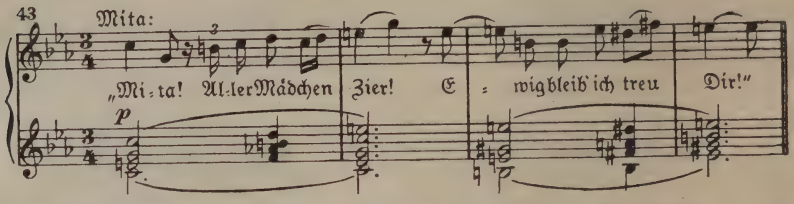



Von seiner düsteren, meist einfach akkordisch begleiteten Eintönigkeit hebt sich Mitas Selbstgespräch ab, in welchem sie der Frage nach ihrer Schuld an Willfrieds Tode nachgrübelt. Sie klagt sich an, daß sie Erunas Glück zerstörte, indem sie ihrer Liebe zu Willfried nachgab (38). Aber an Willfrieds Tod fühlt sie sich nicht schuldig. Statt mit ihr zu fliehen, wozu sie bereit gewesen, griff er im Wahnwitz zum Dolch. Der Chor der Nonnen, die im Hintergrund vorüberziehen, dringt stärker herein, und mit ihm zugleich legt sich die erstickende Luft der klösterlichen Abgeschiedenheit schwer um ihre junge, nach Glück und Lebensfreude verlangende Brust. Unwillkürlich lenkt auch ihr freier Sprachgesang in die Weise der Nonnen (37) ein. Aber in entschiedenem Aufbäumen macht sich ihr nach Freiheit verlangender Sinn los von dem Druck klösterlicher Zerknirschung. Durch Fasten, Gebet

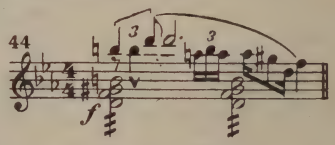
und Buße fühlt sie sich ihrer Schuld ledig. Nun strebt ihr Herz der lachenden Welt (39), wie Gott sie schuf, wieder zu.




Auf den Tränenregen der Buße verlangt es sie nach Sonne (40). Ihre Lebensluſt (41) iſt wieder erwacht, und Lebensluſt iſt für eine Natur wie die ihrige gleichbedeutend mit Liebesluſt. So regt ſich denn in ihr die Erinnerung an das Glück ihrer erſten Liebe um ſo lockender, als ihr Willfrieds Neigung nur Qual und Schmerz gebracht hatte. Das Bild des ſorglos heiteren Reinhold, des „Knaben Übermut", der zuerſt in ihrem jungen Daſein ihr von Liebe geſprochen, tritt leuchtend vor ihren Sinn. Sein keckes Motiv (42) erſcheint im Orcheſter zugleich mit ſeinem Namen auf Mitas Lippen.

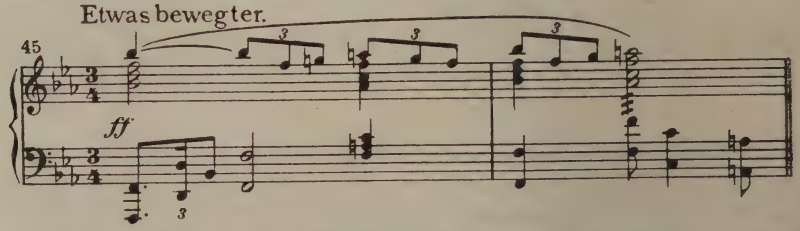



Sein Treuschwur (43) beim Abschied klingt ihr noch jetzt im Ohr. Immer mehr haben Singstimme und Orchestersatz sich mit der zunehmend lebensfreudigen Stimmung Mitas belebt, immer feuriger bricht das „allbesiegende Sehnen" (41/40) aus Mitas Herzen hervor und damit zugleich ihr innerlicher Jubel (44).




Nur kurz melden sich noch einmal klösterliche Klänge (36 und 37); aber nicht Himmelsbraut, sondern Erdenbraut will Mita sein (39). Mit diesem Jubelruf eilt sie davon, und der Vorhang fällt.

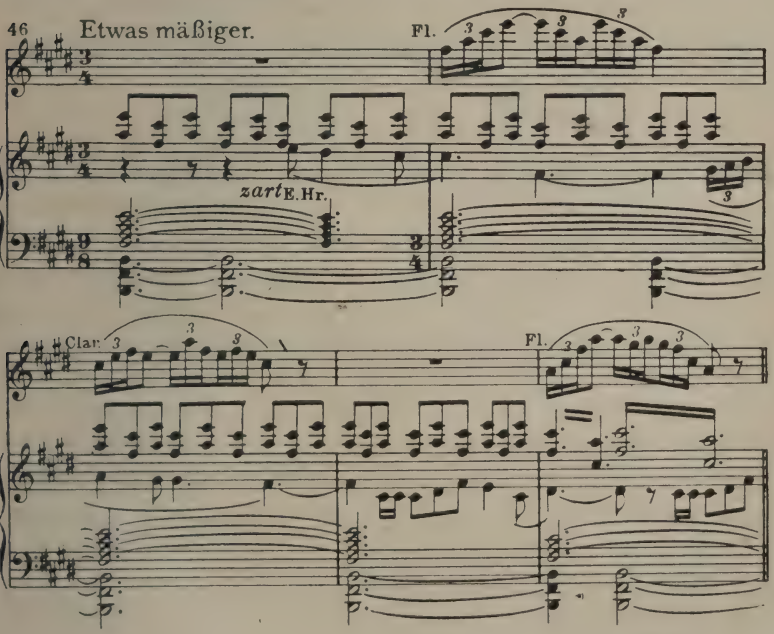
Ein Orchesterzwischenspiel geleitet Mita auf ihrem Wege zu Reinhold mit leidenschaftlicher Beschwingtheit. Das Motiv des Lustverlangens (41), unterlegt mit einer kraftvollen Baßfigur in Gegenbewegung, hat zunächst das Wort, dann übernimmt das jubelnde Motiv der Freiheitswonne (45) die Führung.




Es entwickelt sich in reicher Instrumentation und führt dann in einer Reihe von lebhaft modulierenden Sequenzen über seinem ersten Takt den Eintritt des Jubelmotivs (44) herbei, das nun in wechselnder Verknüpfung mit dem Motiv der Lebenswonne (39) und durchzogen von der aufwärts strebenden Begleitfigur aus Beispiel 40, sowie später noch mit den Motiven 45 und 41 vereint, das Zwischenspiel bis zum

Wiederaufgehen des Vorhangs beherrscht. Besonders reizvoll im Klang der Holzbläser tritt uns da unter anderem Motiv 39 in der akkordischen Vertonung des Beispiels 39a entgegen. Das ganze Zwischenspiel ist ein farbenleuchtender Blütenstrauß melodischer Gebilde, die, kunstvoll geordnet, die hoffnungsfrohe Lebensfreude dieses jugendlich natürlich empfindenden Menschenkindes in allen Brechungen seines Wesens widerspiegeln.

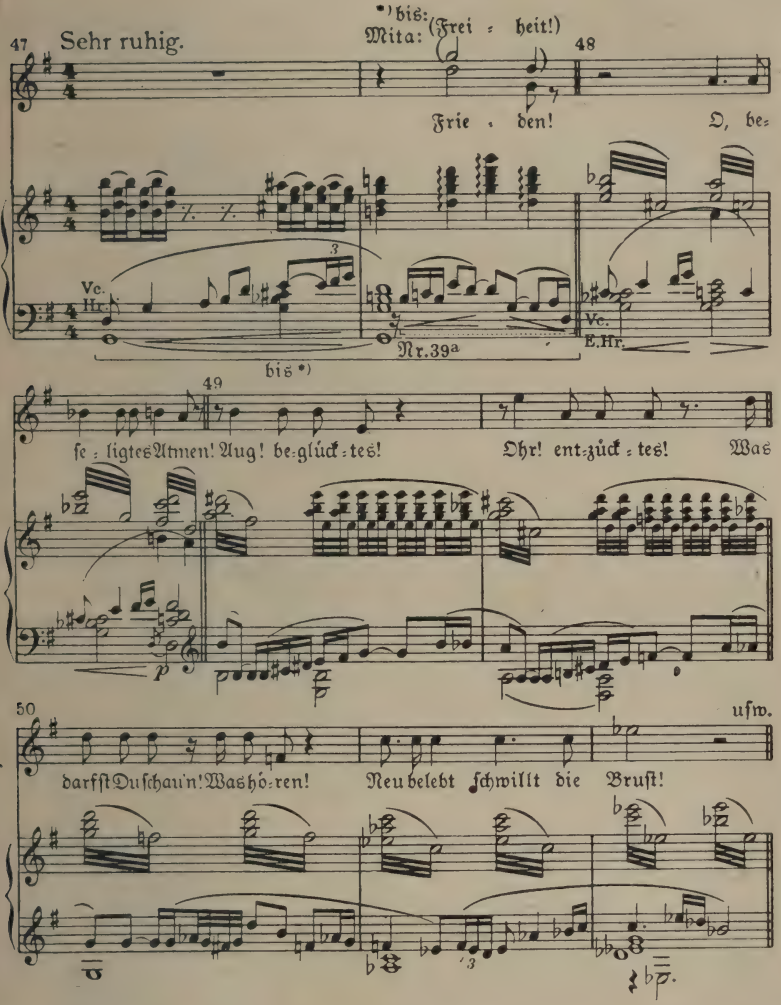
Völlig verweht und vergessen ist alle klösterliche Büßerstimmung, und wir sehen, wenn nun der Vorhang sich öffnet, auch Mita selbst nicht mehr in Nonnentracht, sondern in weltlicher Kleidung und um sie her eine anmutige, lichte Landschaft mit Reinholds Haus und blühendem Garten und einer Kapelle zur Seite. Hirten ziehen mit ihren Herden in das ins Licht des frühen Morgens getauchte Tal. Mita erscheint im Hintergrund und blickt mit heiterer Verklärung um sich, lauscht dem Gesang der Vögel und freut sich der ihrer jungen Freiheit leuchtenden Morgensonne. Das Weben der Natur (46) in diesem stimmungsvollen Bild findet musikalisch ein trefflich gelungenes Widerspiel.



Die schwebend ruhenden vollen Baßakkorde, die weitatmig nur in langen Abständen von neun und mehr Takten zwischen Tonika und Dominante wechseln, bilden den dunkel raunenden Untergrund, von dem sich eine einfache, wohllautende Hirtenweise des Englischen Horns abhebt; darüber schwingt sich wie die klang- und dufterfüllte Frühlingsluft, beharrlich die Tonlage festhaltend, sanftes Streichergewoge hin und her, und vogelgezwitschergleich jubeln Flöte und Klarinette um die Wette darein. Das ist der Frieden am Herzen der Natur. Er ist vollkommen, solange der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual. Geraume Zeit hält dieses entzückende musikalische Naturbild mit seiner ungesuchten echten Kunst unser Ohr umfangen. Erst zugleich mit den Strahlen der voll aufgehenden Sonne begrüßt Mita seligen Dankes voll die wiedergewonnene Welt und ihren Frieden. Zusammen mit dem Motiv der Lebenswonne (39) strömt nun, einem ersten erquickenden, tiefen Atemzug in der Luft der Freiheit nach langer Haft vergleichbar, eine ganze Folge beseligter und beseligender Melodien aus Mitas beglücktem Herzen und im Strome des Orchesters über sie und uns dahin (47—50). Sie münden in dichtem Aufeinander zunächst in den Jubelklang des Freiheitsmotivs (45) bei ihren Worten:

„Friede! Du Holder! O sei gepriesen!
Freiheit! Laß dich Hehre grüßen!"

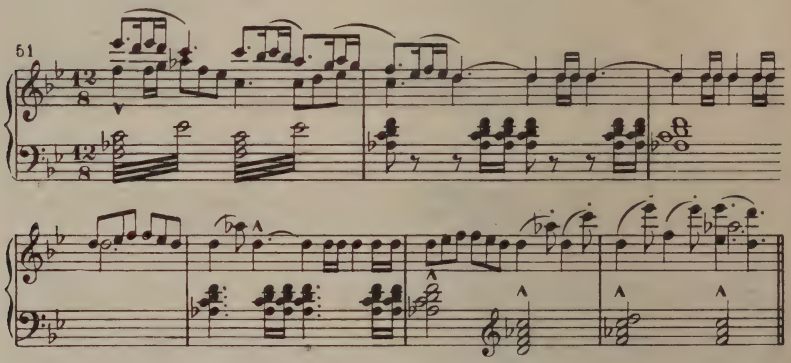
Wenn wir noch hinzufügen, daß auch die Begleitfigur aus Nr. 40 noch herangezogen wird, so haben wir uns damit sämtliche musikalischen Bausteine der großen Szene mit Mitas Selbstgespräch vorgeführt. Mit reichster, quellfrischer Kunst hat der Musiker aus ihnen den stolzen Bau errichtet, der die Linien der dichterischen Unterlage von innen her beleuchtet vor uns erstehen läßt. Hier vereinigt sich die Ausdruckskraft der Wort- und der Tonsprache, um uns einen tiefen Blick in Mitas innerstes Wesen tun zu lassen und damit auch ihre äußere Erscheinung aus der täuschenden Beleuchtung, in der wir sie als die Geliebte Willfrieds und Störerin seines und Erunas Ehefriedens kennen lernten, ins rechte Licht zu rücken. So, wie Mita es hier tut, kann nur ein von Herzen guter und wahrer Mensch seiner dankbaren Daseinswonne Ausdruck geben. In Lob und Dank gegen den gütigen Gott läßt Mita ihren Gesang voll beseelten Schwunges ausklingen.



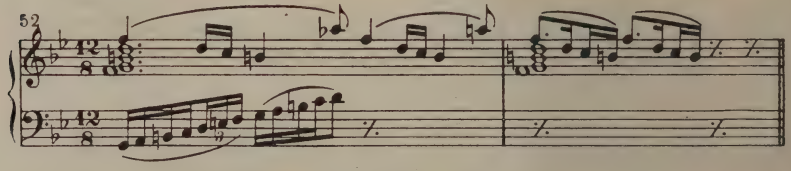

Wie anders und um wie vieles echter und wahrer strömt diese Lobpreisung von den Lippen des blühenden Gottesgeschöpfes, als jenes düstere Latein aus entsagendem Nonnenmund! Auch dessen Weise (37) taucht flüchtig noch einmal hier auf (Kl.-A. S. 139), wenn Mita sich erinnert, wie sie sich bemüht hat, in Reue ihre Schuld zu büßen. Die ganze Szene ist musikalisch so durchsichtig gearbeitet, daß es genügt,

auf die mitgeteilten Bausteine des musikalischen Satzes hinzuweisen. Nachdem auch noch einmal die Themen des Naturwebens (46) als Begleitung zu Mitas Gesang an uns vorbeigezogen sind, klingt die Szene mit den Themen 47 und 39 (a) ruhig und groß aus.

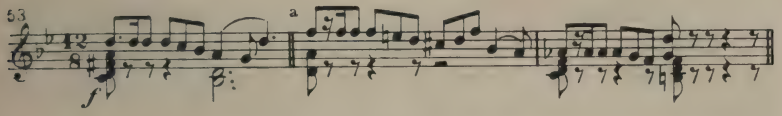
In den Schlußakkord hinein mischt sich Reinholds Stimme, der, gemütlich aus dem Fenster sich lehnend, im Melos seines Motivs (42) den schönen Morgen begrüßt und die Morgenluft genießt. Mita erkennt ihn voll Freude sogleich, er sie zunächst nicht. Er hält das „Weibsbild", das aber schon als solches seine Aufmerksamkeit erregt, für das neue Semmelmädchen, und erst ihre Stimme bringt ihn auf die rechte Spur. Da aber kommt er hurtig aus dem Haus und überschüttet Mita mit Umarmungen, Küssen und einer Fülle von Kosenamen (51).



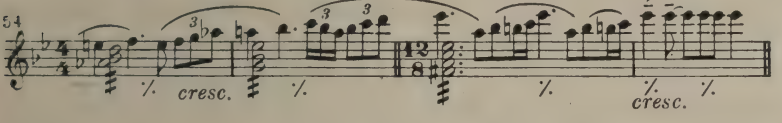

Eine stürmische Umbildung (52) des Motivs 41 malt die Wiedersehensfreude beider.



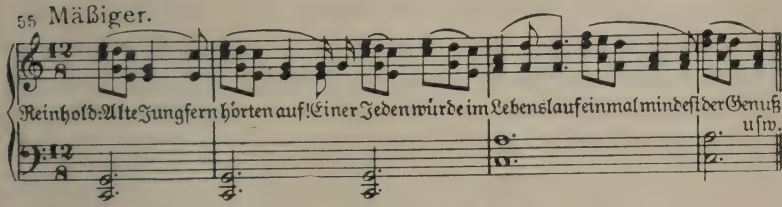

Dann setzt er sich mit ihr in die Laube seines Gartens und mustert sie von neuem; er vermißt ihr langes Haar. Sie verschweigt ihm, daß es im Kloster fiel; einem Fieber gibt sie die Schuld an dem Verlust. Seine Eitelkeit (53) geht willig darauf ein.




Ein Fieber der Sehnsucht nach ihm sei es gewesen, so vermutet er. Ist er doch ganz davon durchdrungen, alle hätten ihn gern, so wie er ja auch die Mädchen alle liebt, — wenn sie hübsch und lustig sind. Immer von neuem küßt er sie (52 und 51). Das hindert ihn aber nicht, einem gerade vorübergehenden Mädchen, das er nicht kennt, mit regstem Anteil, nämlich mit dem des Jägers in seinem Gehege, nachzuschauen. Seine Verliebtheit (54) ist immer wach und tatbereit.

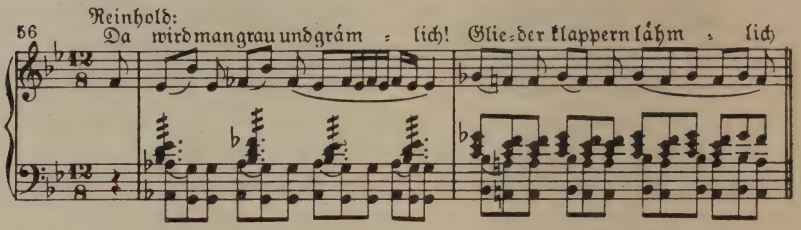



Ganz unbefangen erklärt er auf Mitas vorwurfsvolle Frage, das sei nun einmal so seine Art (53), und wie viele er geküßt, seit Mita das Dorf verließ, das könne er gar nicht zählen (42). Er meint selber, es müsse wohl ein Zauber von ihm ausgehen, und im Orchester webt der Andreasnachtzauber („Bruder Lustig" Nr. 25) seine geheimnisvolle Melodie. Ginge es nach Reinhold, so gäbe es fortan keine alten Jungfern mehr, so meint er selber mit dem Behagen des selbstsicheren Genießers (55).

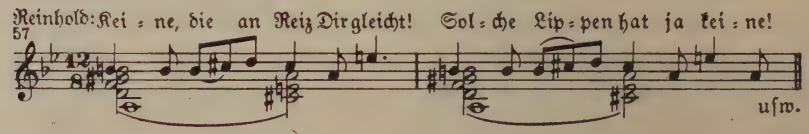



Mitas Befremden wächst. Aber Reinhold entwickelt ihr unbekümmert seine „Weltanschauung" weiter; das Leben sei kurz, noch kürzer die Jugend; sie müsse man nützen und im Lieben sich immerdar üben. Dabei benutzt er, entsprechend dem Gleichklang ihrer Seelen in Ansehung der Liebe als Daseinsbedingung, Mitas Motiv 41. Nur daß

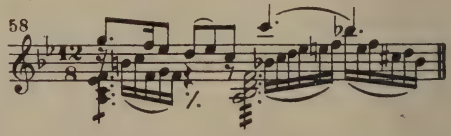
sich aus der gleichen Grundanlage beide zu so verschiedener Anschauung über Liebe und Treue entwickelt haben! Mitas unwilliges Befremden wird immer stärker. Er aber schildert ihr gar anschaulich, wie öde es im Alter sein wird:




Drum ist ein solcher Wonnemorgen (47) wie dieser zum Küssen da (52, 42, 53), und selbstbewußt fügt er hinzu, nur eine Hutzel — und das sei Mita doch nicht! — könnte da widerstehen. Sie ist ihm die allerliebste, versichert er ihr, d. h. in diesem Augenblick, wie immer diejenige, welche er gerade zuletzt geküßt hat. Verliebt mustert er ihre Reize (57).

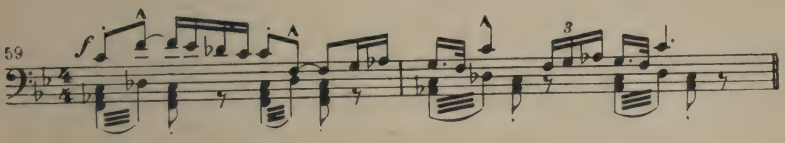



Aber „Gegenwart ist meine Treue!“ ist sein Lebensgrundsatz (42 und 53), und viele seine Schönheit und Kraft genießen zu lassen, hält er für seine „Pflicht“, Eifersucht der Mädchen aber für „Spießigkeit“. Noch immer müht sich Mita, sein Gerede scherzhaft zu nehmen; sie duldet weiter auch seine Küsse und Liebkosungen, aber ihr Bemühen, ihn zu ernster Aussprache zu bewegen, bleibt vergeblich: „Heiterkeit ist mein wahrer Ernst!“ (53) — und nur noch feuriger küßt er sie (58).

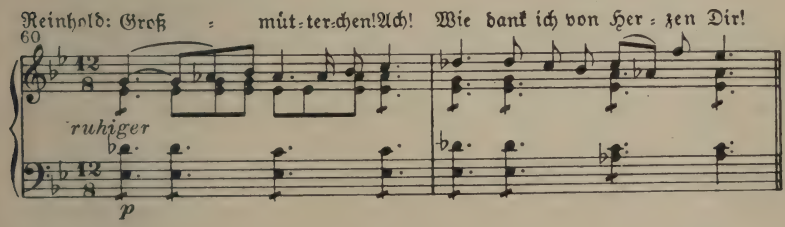



Als sie ihm zu wehren beginnt, schilt er sie „säuerlich“ und humorlos. Blindlings müsse ihm eine Frau vertrauen, aber, so setzt er etwas

verlegen hinzu, auch ihn zu bändigen müsse sie verstehen, und nun malt er das Bild des „guten Hausdrachens", wie er ihn nötig hat, aus. Köstlich sind da wieder Wort und Weise geraten (59).

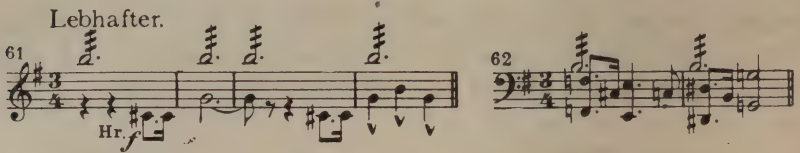



Daß er diesen ihm so nötigen „sicheren Halt", den „Riesenwillen in Weibsgestalt" schon gefunden hat, verschweigt er Mita wohlweislich. Aber während er noch überlegt, auf welche unverdächtige Weise er Mita wohl im Haus unterbringen könnte, und er ihr eben etwas verlegen zu verstehen gibt, Gerta (59) brauche ohnehin eine Magd, ruft eine kräftige weibliche Stimme aus dem Haus heraus ihn wiederholt beim Namen. Es ist Gertas Stimme, und Motiv 59 läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Gerta das Weib ist, vor dem Reinhold, „wenn er wo es wittert, beinah' schlottert, beinah' zittert"! Flugs schiebt er Mita, ohne ihre Fragen nach dem Namen der ihn Rufenden zu beantworten, zur Seite hinaus, so daß sie durch eine Laube verborgen wird. Auch in der Verlegenheit bleibt ihm seine kecke Art (42) ebenso treu wie seine Verliebtheit (52, 53 und 58). Ehe er, dem Rufe Gertas folgend, ins Haus eilt, preist er erst noch die, die einst die Laube pflanzte „ihm zum holden Zeitvertreib", sein Großmütterchen nämlich (60).

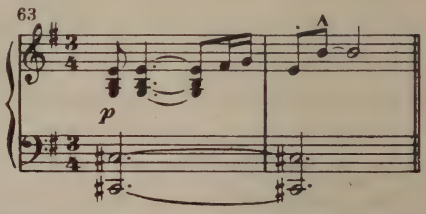



Ob alt, ob jung, alles, was Weiber taten oder tun, dreht sich dem eiteln Burschen um sein liebes Ich.

Eine Rührtrommel hinter der Szene und Trompetenstöße kündigen nun den Fronboten an (61).

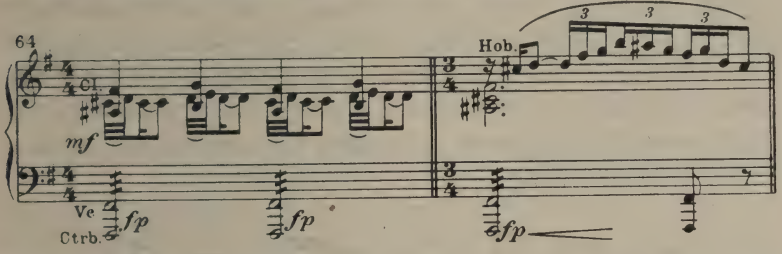



Er schlägt an einem Baum im Hintergrund eine Botschaft der Feme (62) an. Neugieriges Volk umringt ihn. Auch Gerta und nach ihr Reinhold kommen aus dem Hause heraus. Bevor aber der Inhalt der Fembotschaft von Lesenskundigen vorgelesen wird, kommt Balthasar angewandert (12). Er weiß schon, was die Feme wieder zu schaffen hat, läßt sich ermüdet und durstig auf einen Sitz fallen und erzählt dann den Umstehenden, wie der Verdacht (63) gegen den Mörder Willfrieds sich mehr und mehr verdichtet hat.



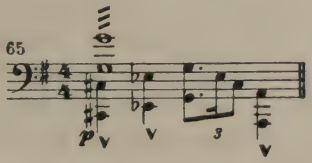

Außer dem Knecht Rudi, der nun schon sechs Monate im Kerker schmachtet, ist auch Mita der Tat verdächtig geworden (29). Bei Gundels Polterabend habe sowohl sie wie auch Willfried gefehlt, und seitdem ist Mita verschwunden. Man will wissen, zwischen ihr und Willfried habe ein Liebesverhältnis (21) bestanden, Willfried habe ihr sein Eheversprechen aber nicht gehalten und Mita ihn aus Rache getötet. Balthasar traut ihr das zwar nicht zu, aber Eifersucht macht, seiner Meinung nach, manchmal die Zahmsten zu Hexen, wobei ihm die Trompeten mit dem Hexenjauchzer aus „Bruder Lustig" (vgl. dort Nr. 41a) zustimmen. Nach einer Trinkpause (12a und c) fährt er fort von Mita zu erzählen, daß man sie in einem Kloster vermutet habe, daß sie aus diesem aber entwichen sei. Mit dem Wunsche, der Teufel solle die ganze Liebe holen, schließt Balthasar in der Melodie des Höllemotivs aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10) seinen Bericht. Reinhold (42) und seine gestrenge Gerta (59) sind zwar anderer Meinung über diesen Punkt, als der erfahrene Witwer Balt-

haſar, aber Reinhold iſt doch durch die Nennung Mitas in dieſem Zuſammenhang ſtutzig geworden und forſcht nun haſtig nach dem Inhalt des Anſchlags der Feme (63). Bis zur Kunſt des Leſens hat er es offenbar vor lauter Liebespflichten noch nicht gebracht. So erfährt er und mit ihm wir durch Balthaſar, daß Mita zum Verhör vor die Feme öffentlich geladen wird. Nach Balthaſars menſchenfreundlicher Anſicht wird es dabei ohne einige Folter nicht abgehen. Dieſe, das „Drehen", „Kitzeln" und „Ritzeln" malt das Orcheſter ebenſo anſchaulich wie einfach in der Wahl der Mittel (64).

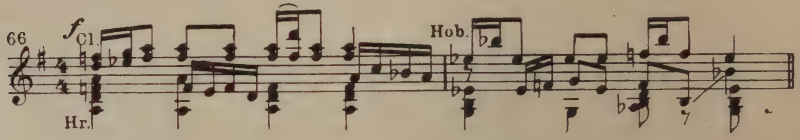



Auch daß Ruprecht, Erunas einſt abgewieſener Freier, den Hetzer und Angeber ſpielt, ſpricht Balthaſar ungeſcheut aus. Seine Bitte an den Teufel, doch mit ſeinem Beſen einmal gründlich in dieſer Narrenwelt aufzuräumen, führt die kontrapunktiſch gehäufte Verwendung von Teufelsmotiven aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 7, 8, 58) herbei, und er hat die Lacher alle auf ſeiner Seite, wenn er mit grimmigem Humor zum Schluß meint, ſchlimmer noch als des Todes Hippe — die leeren Quinten im Orcheſter mahnen an den Senſenmann in „Banadietrich" (vgl. dort Nr. 78) — ſei der Unheilsknochen, nämlich Adams Rippe! Damit zieht er ab (12, 17), und das Volk verläuft ſich.

Nur Reinhold bleibt zurück, er „ſteht, ſtaunt und ſinnt" (42, 53). Er mag an Mitas ſchwere Schuld nicht glauben. Aber eins ſcheint ihm ſicher zu ſein, daß ſie nämlich ihm untreu geweſen iſt. Da regt ſich ſein Unmut (65).

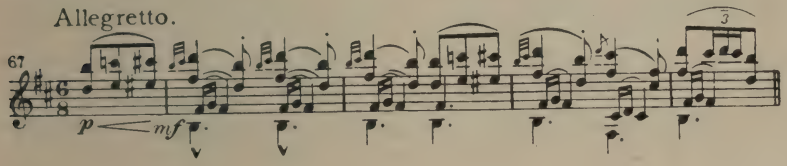


Denn wenn er auch als Mann lieben zu dürfen glaubt, soviel ihm behagt, ein Mädel darf nur einen minnen „und zwar mich!" Diesen anmaßenden Grundsatz gibt der Biedermann sogar noch in der Melodie von Mitas Freiheitsmotiv (45) von sich! So also sieht die Freiheit, die Mita in der Welt und bei Reinhold erhoffte, aus! Auch über die Enttäuschung, die ihm Mitas Untreue verursachte, kommt Reinhold rasch hinweg (51); eitel wie immer bildet er sich ein, Mita habe auch in der Ferne nicht Willfried, sondern nur ihn geliebt. Er hat sie ja auch so gern (44) und wäre froh, wenn er irgendwie und sei es durch Zauber („Bruder Lustig", Andreasnacht- und Hexenmotiv Nr. 25 und 41a) seine gestrenge Gerta los würde. Noch lieber wäre ihm aber, wenn er sie alle beide haben könnte. Das entspräche so seiner Auffassung von Lebensfreude (39), und so preist er denn (42 und 51) den Muselmann als sein Vorbild und gelobt, ihm nachzueifern: „Turban her! Ich werde Türk'!"

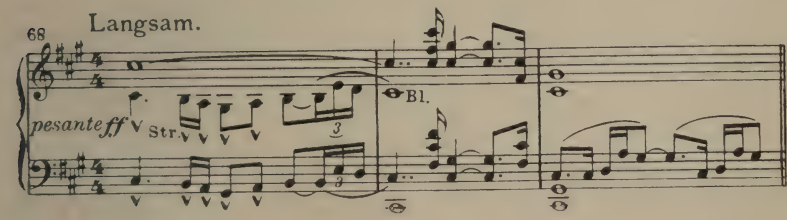



Nun ist seine gute Laune wieder hergestellt. Aber Mita, die er jetzt aus ihrem Versteck hervorholt, macht er doch Vorwürfe (53), verspricht jedoch der Ahnungslosen, sie vor dem Gericht zu schützen, und heißt sie, sich rasch zu verkleiden. Seine Verliebtheit (52) läßt ihn aber alle Vorsicht vergessen. Er küßt Mita leidenschaftlich und bemerkt nicht, daß Gerta ihn von der Haustür her beobachtet. Zornig (59) ruft sie ihn an und läßt sich auch durch sein Schmeicheln nicht irre machen. Grob (65) besteht sie darauf, den Namen des Mädchens zu erfahren, und fragt Mita selbst danach. Umsonst sucht Reinhold deren Antwort zu verhindern. Doch als Mita auf ihre erstaunte Frage von Gerta selbst hört, daß diese sich Reinholds Braut nennt, steigt in ihr die Empörung über Reinholds Verhalten auf — zaghaft und scheu erklingt in diesem Augenblick ihrer schmerzlichen Enttäuschung in der Klarinette ihr Freiheitsmotiv (45) —, dann nennt sie ruhig ihren Namen. Mit zornigem Aufbrausen (65) vernimmt Gerta ihn und hält „der lieb-

lichsten Mita" höhnisch (39, 19, 45) vor, daß sie Erunas Glück zerstört habe, ja daß sie im Verdacht stehe, Willfried ermordet zu haben. Auch Mitas entsetzter Aufschrei macht ihr Schelten nicht verstummen (65). Sie will die Ehestörerin unschädlich machen, bevor sie auch noch ihr, Gertas, Eheglück vernichtet. Drum holt sie Stroh herbei, flicht einen Kranz und bindet ihn Mita um den Arm. Ihr spöttischer Gesang (67) begleitet ihr Tun.




Die herbeieilenden Leute aber heißt sie Mita fesseln und an die Säule der Kirchentür binden. Das geschieht trotz Mitas heftiger Gegenwehr. Dort steht sie mit dem Zeichen der Buhlerinnen, dem Strohkranz, zum Gespött der zur Kirche gehenden Gemeinde. Orgelklang dringt heraus und vermischt sich mit den verklingenden scharfen Rhythmen von Gertas Strohkranzlied (67). Dann folgt Gerta mit einem drohenden Zuruf an Mita, daß die Feme ihrer harre, den andern in die Kapelle. Eine erste Andeutung des Motivs des Femgerichts (68) erscheint hier.

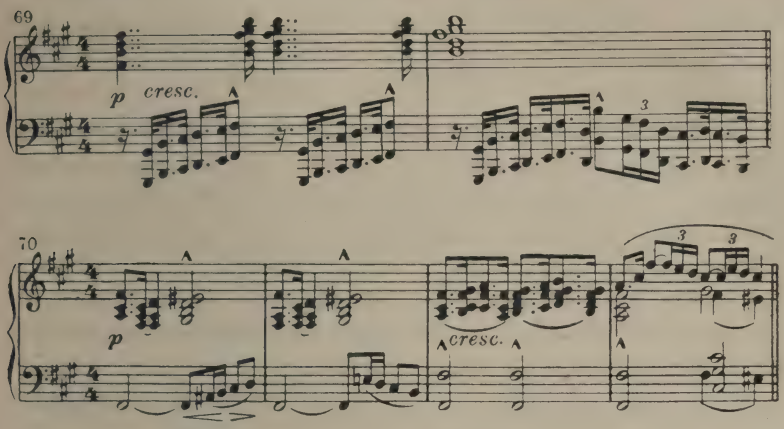



An sie schließt sich die Weise des Nonnenchors (37) im Orchester unmittelbar an. Die Landschaft hat sich verdüstert. Wieder, wie an der Stätte, wo diese Weise (37) am vergangenen Abend ihr erklang, steht Mita büßend da. Aber zur Buße tritt hier noch der Hohn der Welt, und so mischt sich das Strohkranzlied (67) in jene düstere Melodie,

während aus der Kapelle die Orgel im Verklingen ein lange gehaltenes E als Orgelpunkt beisteuert. Reinhold hatte sich verborgen und eilt nun auf Mita zu, versichert ihr, daß er nicht an ihre Schuld glaube, und will ihr den Strohkranz vom Arm reißen. In trüber Färbung umklingen Mita dabei die Motive ihres Jubels, ihrer Liebesseligkeit und ihrer Hoffnung (44, 41, 45) noch einmal. Aber sie wehrt Reinhold: „Laß mir den Schmuck!", und in schmerzliches Sinnen versunken, gewahrt sie kaum, wie von den verspäteten Kirchgängern einer Reinhold beim Arme nimmt und mit ihm die Kapelle betritt. Nun erst hebt sie langsam den Kopf und blickt zum verdüsterten Himmel auf und über die Bäume und Blumen hin. Wie anders als noch vor einer Stunde erscheint ihr jetzt die Natur! Wehmütig dringt jetzt das Thema des Naturwebens (46) an ihr Ohr, der Vöglein Sang aber, der es vordem begleitete, ist verstummt, der strahlende Sonnenschein verblichen. Mit einigen Worten schmerzlicher Entsagung nimmt Mita nach langem Schweigen Abschied von allem, was ihr Dasein ausfüllte. Den Frieden, den sie so hoffnungsfroh und dankbar gepriesen (47), findet sie auf Erden nirgends. Starr begleitet das Bußmotiv (36a) diese Erkenntnis, und während sie mit tief zur Erde geneigtem Kopf zu Boden sinkt, ertönt auch ihr das herbe Thema des Leidenskelches (3). Die Reihe, ihn zu leeren, ist nun nach Willfried auch an Mita gekommen, und mit dem Bußmotiv (36a) schließt, wie er begann, der Akt.

## Dritter Akt

Der dritte Akt führt uns an die Gerichtsstätte, die „Walstatt", der heiligen Feme. Themen, die sich auf die feierliche Handlung beziehen, erfüllen dementsprechend auch die Orchestereinleitung. An der Spitze steht das schon bekannte Thema der Feme (68), das zunächst im Unisono der Streichinstrumente ernst und wuchtig erklingt und dann ebenso von den Bläsern wiederholt wird. Wie dumpfes Brausen und feierliches Schreiten klingt es aus den dann sich anschließenden Themen (69 und 70).

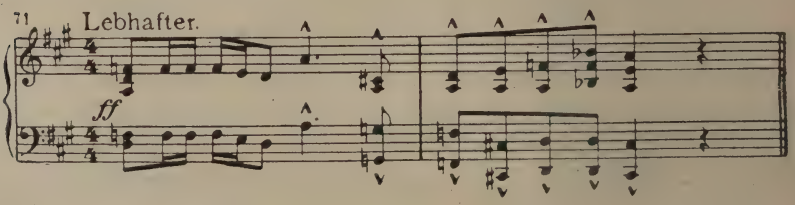



Die Marschweise (70) wiederholt sich sogleich und immer stärker werdend. Der heimliche Gerichtshof ist versammelt.; Teile der Themen 69 und 68 beschließen in raschem Diminuendo die Einleitung.

Der Vorhang enthüllt die Gerichtsstätte am Fuße der „Staffelsteine". Der Freigraf sitzt in der Mitte, die Freischöffen stehen ihm zur Seite. Eideshelfer, Kläger und Zeugen füllen den seitlichen Vordergrund. Der Freigraf ist dabei, die Angeklagten, zunächst Mita, zu verhören (70). Diese berichtet frei und offen den Hergang bei ihrem letzten Zusammensein mit Willfried, von seinem sie ängstigenden Ungestüm (21), seinen rätselvollen, leidenschaftlichen (19) Reden, seiner wahnwitzigen Entrücktheit (4) und wie er sie mit dem Dolch bedroht habe (25). Aus gellendem Lachen ist er dann, so fährt sie in prachtvoller sprachmelodischer Wendung (Kl.-A. S. 202) fort, jäh in starres Schweigen versunken (9), hat das Kruzifix geküßt, einen Brief an die Mutter (13) geschrieben und das Zimmer verlassen, worauf sie entsetzt aus dem Hause geflohen sei. Ihren Eid bietet sie an, daß sie die Wahrheit sprach. Nach geheimer Beratung der Freischöffen (70) verkündet der Freigraf den Urteilsspruch (68). Der Verdacht des Mordes an Willfried wird von Mita genommen, doch weil sie Erunas Ehefrieden gestört und auch Gertas Bräutigam betört habe, wird sie geächtet (68) und damit samt ihren Eideshelfern entlassen. Mit einem Schrei des Entsetzens hat sie den Spruch des Gerichts vernommen, der sie aus

dem Boden der Heimat reißt und ihre der Anlehnung bedürftige Natur dem gewissen Verderben preisgibt. Wie vernichtet verläßt sie die Stätte des Gerichts.

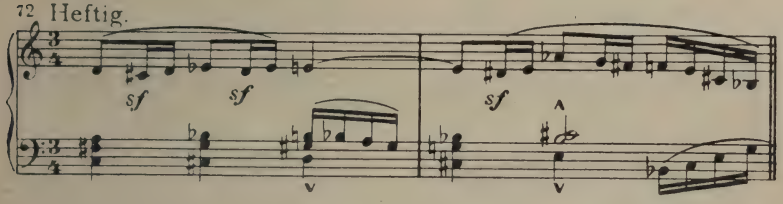
Nun wendet sich der Freigraf zum Verhör des Knechts Rudi, der neben Mita des Mordes verdächtig ist (63). Aber er schweigt auf alle Fragen. Da beteuert Kathrin an seiner Statt seine Unschuld. Sie verstrickt sich dabei aber in Widersprüche, und Ruprecht, auf dessen Klage hin die Feme die Sache überhaupt aufgegriffen hat, mischt sich nun selbst in die Verhandlung ein. Er schlägt dem Freigrafen vor (70), die Blutprobe anzustellen, d. h. den Täter vor die Leiche treten zu lassen und festzustellen, ob die Wunde dann blutet. Der Tod Willfrieds liegt, wie wir von Balthasar im zweiten Akt hörten, sechs Monate zurück, und es gehört die ganze Einsichtslosigkeit eines im starren Herkommen Befangenen dazu, mit solch einem Vorschlag hervorzutreten. So erhellen schon seine ersten Worte Ruprechts Wesen. Der Freigraf weist das Ansinnen Ruprechts natürlich ab und ordnet an (68), Rudi wegen seines beharrlichen Schweigens der Folter zu überweisen. Da wirft sich Kathrin dazwischen, und auch der Pfarrer tritt vor. Ihm gestand Kathrin in der Beichte die Wahrheit um den Tod Willfrieds, und auf seinen Zuspruch hin vertraut sie diese nun auch dem Freigrafen an; aber nur ihm allein flüstert sie zu, daß Willfried sich selbst getötet hat und ihr Mutterherz (13) jene List ersann, um dem Sohn die Schmach zu ersparen, als Selbstmörder verscharrt zu werden. Sie wähnt, so auch jetzt noch das Andenken Willfrieds schonen zu können. Der Freigraf aber (62) verkündet, ihrer flehentlichen Bitte ungeachtet, laut Kathrins entscheidend wichtige Aussage (68). Mit höhnischem Lachen ergreift sogleich Ruprecht das Wort. Sein steifnackiges Motiv (71) ist eine vorzügliche Abspiegelung seines halsstarrigen Wesens.



Daß ein Selbstmörder mit seinen, Ruprechts, ehr- und tugendreichen Eltern Seite an Seite im Grabe ruht und diese einst mit jenem zusammen auferstehen sollten, das weist er weit von sich. Was der armen Hilda recht war, das gönnt er auch Willfried. Kathrins sorgende Mutterliebe (13) verhöhnt er, den Pfarrer verdächtigt er als bestechlich und schließt mit der Forderung an die Feme (68), daß noch heute nacht des Sünders Leiche aus ihrem Grab in geweihter Erde entfernt werden müsse. Unter Kathrins Weherufen (27) fällt rasch der Vorhang, noch bevor die Feme hierüber entschieden hat. Ihre Entscheidung ist aber nicht zweifelhaft, entspricht doch Ruprechts Verlangen ganz der unbarmherzigen herkömmlichen Anschauung breiter Volkskreise.

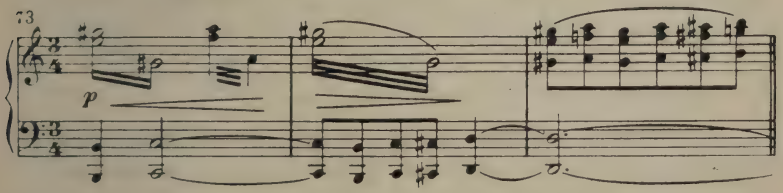
Ein umfangreiches Orchesterzwischenspiel setzt mit einem Motiv erregt angstvollen Ausdrucks ein (72).

72 Heftig.

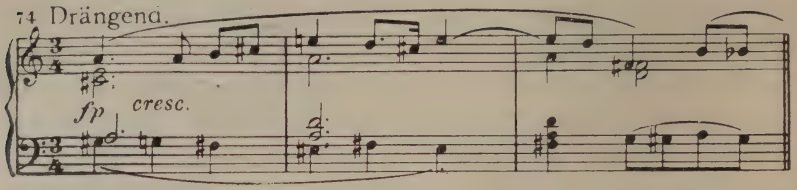



Es malt Kathrins Seelenzustand und füllt in zahlreichen Nachahmungen den ersten Abschnitt des Zwischenspiels. Sie hadert mit dem Schicksal und zermartert sich das Hirn, um Willfried diese Schande zu ersparen. Ihr antworten dumpfes Drohen und gellender Hohn (73).

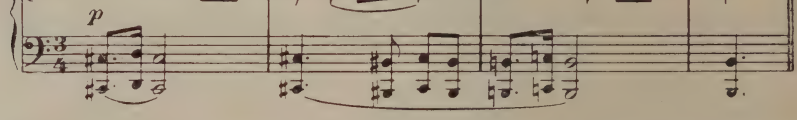
73



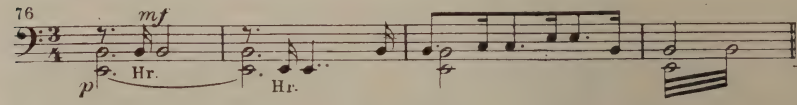

Das chromatische Gewoge des Volksgetümmels steigert sich mählich bis zum Fortissimo, wo es mit dem Motiv des Schmerzes (27) zusammenprallt. Erunas tröstender und abmahnender Zuspruch (74) umfängt Kathrin umsonst.




Aufs neue stürmen Angst und Erregung auf sie ein (72). Mit schneidender Gewalt erklingt auch das Motiv des Leidenskelches (3), dessen erster Takt sich noch mehrfach einem schmerzlichen Aufschrei gleich wiederholt. Diesen Kelch auch bis zur letzten Neige zu leeren, scheint ihr jetzt bestimmt. Schließlich führen kraftvolle Unisoni der Streicher über dem Motiv 72 aus der sich immer höher schraubenden Chromatik zum Fortissimo-Einsatz des Schmerzmotivs (27), und dann entwickelt sich, mit plötzlichem piano beginnend, in rascher Steigerung das Motiv des Mutterjammers (75).

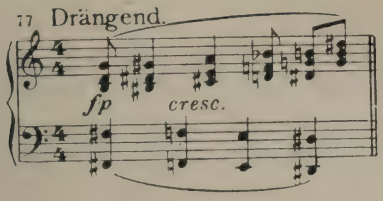



Es wird von einem neuen Motiv (76) verdrängt, das dann das Zwischenspiel bis zum Aufgehen des Vorhangs beherrscht.




Es ist das Motiv von Ruprechts Rachewerk.

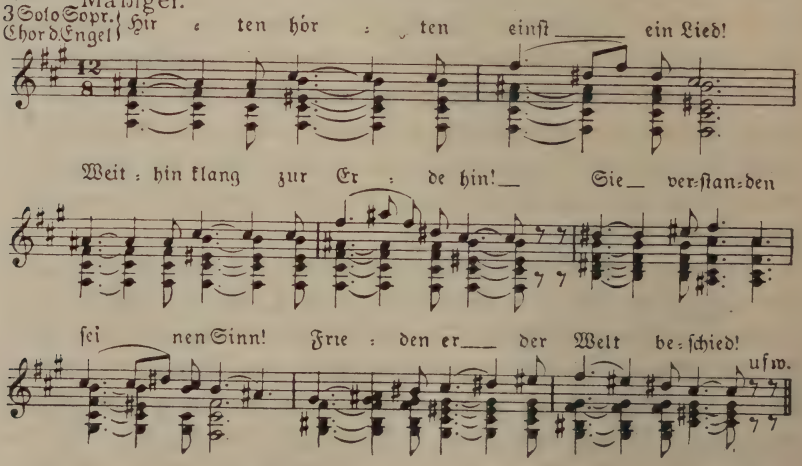
Der Vorhang enthüllt uns den mondhellen Kirchhof, auf dem Willfried sein Grab gefunden hat. Frau Kathrin sehen wir auf dem Wege zu diesem, als wollte sie es mit dem eignen Leibe schützen. Eruna versucht sie zurückzuhalten. Sie stellt ihr eindringlich vor (74), wie ohnmächtig aller Widerstand gegen die von Ruprecht geführten Bauern sei, erreicht aber nur, daß Kathrin sich mit heftigem Vorwurf (77) gegen sie wendet.




Ihr Schmerz macht sie fühllos gegen das Leid anderer, und so hält sie ohne Erbarmen Eruna vor, wie ihr Trotz allein Willfried in den Tod getrieben habe, weil sie ihn, der sie nicht liebte, doch nicht freigab. Kathrin selbst gibt offen ihrer Reue Ausdruck, daß sie einst Willfrieds zögernde Werbung um Eruna nicht gehindert habe. Eruna verteidigt sich (74): wie hätte Mita sein Glück ausmachen sollen, dieselbe Mita, die so bald nach Willfrieds Tode wieder um Reinholds Liebe gebuhlt habe und wie einst den ihrigen (6) nun auch Gertas Frieden zu stören sich nicht scheute! Ob die Mutter solches Glück dem Sohne in der Tat wünschen könne, so fragt sie bitter (6). Auch der Pfarrer tritt zu den beiden Frauen. Er spricht Kathrin milde zu und verheißt ihr, Willfrieds künftige Grabstätte heimlich zu weihen. Aber Kathrin weist alle Heimlichkeit entschieden ab (77). Vergeblich verschanzt sich der Pfarrer gegen ihre Vorwürfe hinter den Willen des Volks, der so hartes Herkommen geschaffen habe. Kathrin läßt diese Ausflucht mit Recht nicht gelten (77) und macht des Volkes Führer und Hirten verantwortlich: „Ist das denn Christi Wille?" Vor dieser Frage verstummt der Pfarrer.

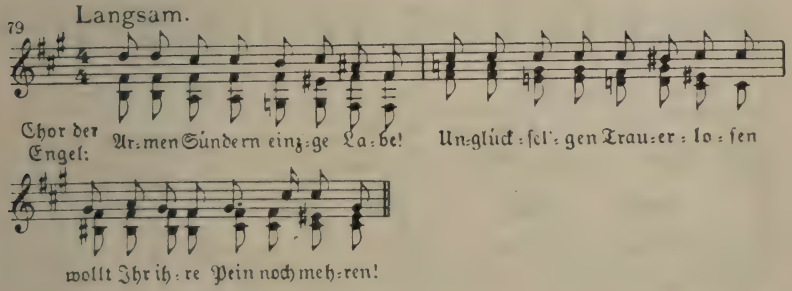
Da nahen auch schon, von Ruprecht geführt, die Bauern mit Hacken und Schaufeln (76), um Willfrieds Grab zu öffnen. Kathrin und Eruna fallen ihnen zu Füßen (72) und beschwören Ruprecht flehentlich (in der rührend schönen melodischen Linie des Themas 13), einzuhalten, da Willfried die unselige Tat in Verzweiflung und Liebeswahnsinn (19) und von bösen Geistern getrieben beging. Kobold- und Andreasnachtmotive (vgl. „Kobold" Nr. 6 und „Bruder Lustig" Nr. 25) deuten auf die Möglichkeit solcher Beeinflussung hin. Ruprecht bleibt aber ungerührt (71 und 76). Das steigert Kathrins Erregung (72) aufs höchste, und sie schleudert dem Unerbittlichen, sich an ihn klammernd, aus gequältem Mutterherzen ihren Fluch entgegen, der

sprachlich wie musikalisch mit vollster Ausdrucksgewalt aus ihr hervorbricht (Kl.-A. S. 233/234). Ruprecht macht sich von ihr frei und läßt ungerührt die schaurige Arbeit in Angriff nehmen. Um Willfrieds Grab freizulegen, beseitigen die Bauern ein Gebüsch. Da stoßen sie auf eine Gestalt, die auf dem Grabhügel ausgestreckt liegt. Willfrieds und Mitas Liebesthema (21) erklingt gleichzeitig zart im Orchester, vom Turm der Kirchhofskapelle her ertönt leises Glockengeläut, das durch das Motiv der Abendvesper aus „Bruder Lustig" (vgl. dort Nr. 35) etwas friedsam Trauliches erhält. Eruna errät als erste, daß Mita es ist, die hier den Tod suchte und fand. Ruprecht (76) läßt die Leiche zur Seite schaffen, die Bauern finden aber nicht den Mut, ans Werk zu gehen, denn hinter dem Grabe wird in zarter Beleuchtung die Gestalt des Heiligen allmählich sichtbar. Das geheimnisvolle Läuten vom Turm, dessen Tür der Totengräber verschlossen findet, hält an, und nun erhellen sich auch die Fenster der Kirche, und es ertönt aus ihr heraus ein lieblicher Chorgesang (78), ein fünfstimmiger Frauenchor, dessen Oberstimme von drei Solosopranen geführt wird.



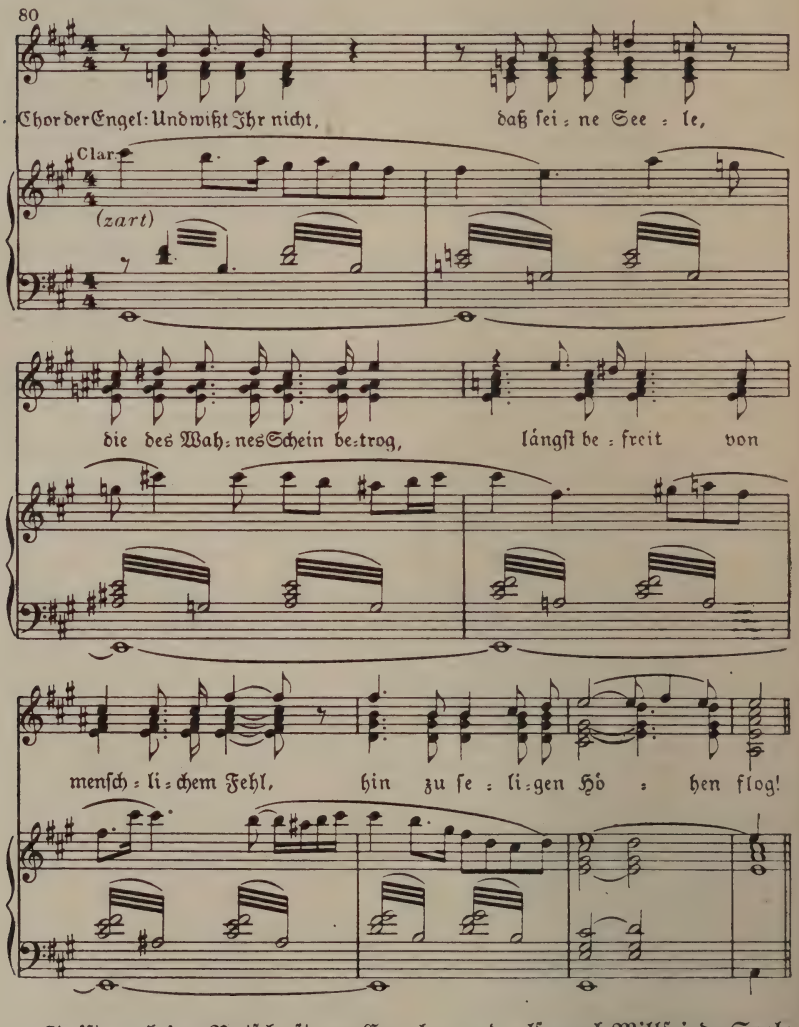

Diese Engelsbotschaft, eine wundersame Eingebung von edler Einfalt, wird im Orchester mit zarten Farben unterlegt, die durch ruhige Harfenarpeggien bestimmt werden, zu denen später gestoßene Holzbläserakkorde in Achtelsextolen treten. In den Sang der Engel hinein

erklingen die geflüsterten Rufe der Bauern, die die Gestalt des Heiligen mit dem ernsten und so unendlich milden Antlitz immer deutlicher wahrnehmen und den rätselhaften Gesang aus der erhellten und doch verschlossenen Kirche mit Verwunderung herausklingen hören. Auch des Pfarrers leise erstaunte Bemerkungen mischen sich darein. Nur Ruprecht, der nüchterne Vertreter des blinden und tauben Herkommens, sieht und hört allein von dem allem nichts. Seiner verwunderten Frage: „Was hört ihr?“ antwortet Kathrin zagend und doch hoffnungsvoll: „Wunder! Brächte Trost der Himmel selbst?“ Und eine himmlische Botschaft ist es in Wahrheit, die die Engel verkünden, die gleiche, die einst den Hirten ward und die sie an die Krippe des Jesuskindes rief. Nun öffnet sich das Kirchentor von selbst, und während alle scheu zurückweichen, schreitet feierlich ein langer Zug von Engeln heraus. Sie heben Mitas Leiche zur Seite, öffnen ein Grab und betten sie hinein. Dann knien sie um Willfrieds Grab nieder, und der Heilige hebt segnend die Hände. Während dieses Vorgangs aber stimmen sie die eindringliche Weise der Friedensmahnung (1) an; an diese reiht sich bei den Worten: „Heil'ge Ruhe in der Erde! Keinem sei sie verwehrt!“ die liebliche Melodie des Wonnemotivs (4), das sich mehrfach, zuletzt in vergrößerten Notenwerten, im Orchester wiederholt. Wenn weiterhin der Engelchor auf die Grausamkeit hinweist, mit der die Menschen sich nicht scheuen, Unglücklichen sogar die Ruhe noch im Grabe zu stören, so findet diese Mahnung folgende melodische Einkleidung:



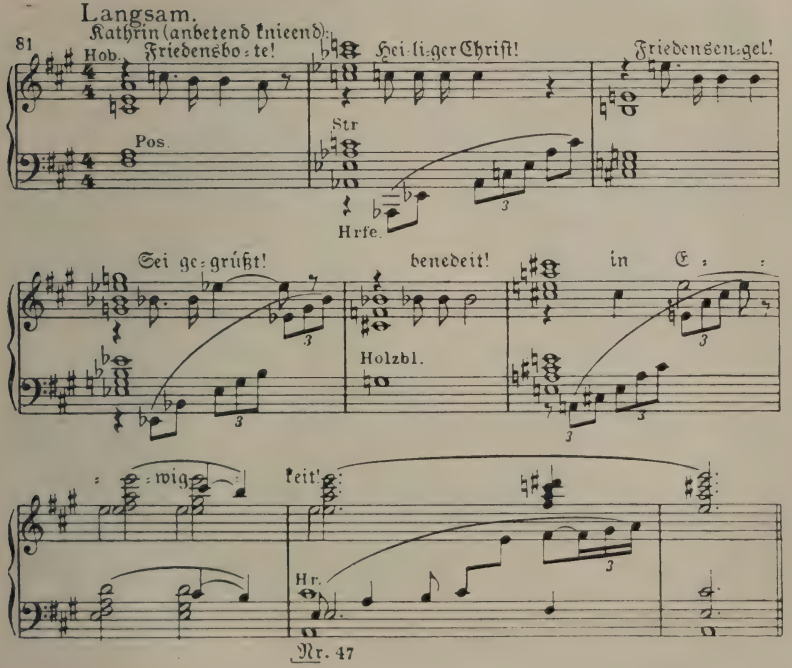

Das ist wieder eins der zahlreichen Beispiele in Siegfried Wagners Werken für das gleichsam unmerkliche Hinüberwachsen des Ausdrucks

einer dichterisch gesteigerten Wortsprache ins Sprachmelodische und weiter ins Reinmusikalische. Das Gleiche gilt von dem sich unmittelbar anschließenden Teil (80) des Chors, zu dem die Klarinette eine zarte Gegenmelodie beisteuert.




So ist, nach der Botschaft aus Engelsmund, also auch Willfrieds Seele zu seligen Höhen entschwebt, während die blinden Menschen hienieden

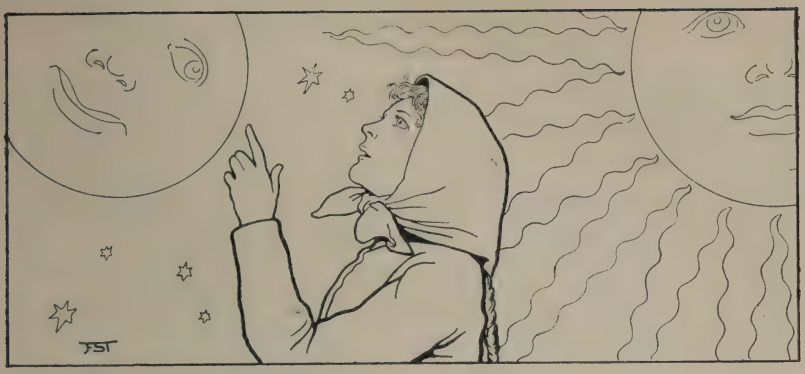
in Torheit oder Haß noch immer seinem Leibe die letzte Ruhe nicht gönnen wollen. Von seiner Sünde Schuld sprach ihn die verzeihende göttliche Milde, die Spenderin wahren Friedens, frei. Hiermit hebt im Orchester das Thema des Friedensengels (2) an. Willfried hatte ihn im Todesengel zu erkennen geglaubt und hat ihn doch erst in jenen seligen Höhen, in denen seine Seele nun weilen darf, wahrhaft gefunden. So erhält dieses Thema (2) hier seine volle Bedeutung. Der Engelchor verklingt schließlich mit der holden Weise (78), mit der er sich zuerst hatte vernehmen lassen und in der er nun den Frieden als wahren Himmelstrost preist. Kathrin aber kniet betend in der Mitte nieder, und ihrem dankbaren Mutterherzen vertraut es der Dichter an, der Himmelsbotschaft für die ganze Menschheit zu antworten: sie preist und segnet aus befreitem Gemüte inbrünstig den Friedensboten, den heiligen Christ und wahren Friedensengel (81).




Nr. 47

Im Orchester erklingen zu ihren Worten, ähnlich dem Schlusse des Vorspiels (Kl.-A. S. 10), ganztaktig gehaltene Bläser- und Streicherakkorde, die hier von A moll in entsprechenden harmonischen Rückungen allmählich nach A dur hinüberleiten. In dieser Tonart setzt dann das Horn mit Mitas Dankesweise (47) ein. Denn nicht nur Willfried, auch ihr und ihrem triebhaft irrenden Herzen brachte der Friedensengel den ewigen Frieden in seligen Gefilden, in denen der Wonne kein Ende ist (4). Noch einmal klingt das Thema des Friedensengels (2) an, dann fällt unter lang gehaltenen Akkorden des vollen Orchesters langsam der Vorhang.

# An allem ist Hütchen schuld



## XI

# An allem ist Hütchen schuld

Märchenspiel in drei Akten[1])

### Die Grundzüge der dramatischen Märchenhandlung

Von der Seligkeit der reinen Herzen hatte unser Dichter schon einmal anschaulich und überzeugend zu künden gewußt. Das war in seinem vierten Werk, „Bruder Lustig". Wie dort, so steht nun in dem heiteren Märchenspiel „An allem ist Hütchen schuld" die Herzensreinheit der Hauptpersonen wiederum im Mittelpunkt des inneren Geschehens und wird so auch für den Verlauf der Haupthandlung bestimmend.

„Alles Leiden, allen Schmerz
Zwingt ein kindlich reines Herz!"

Das ist der ernste Grundgedanke des lustigen Märchendurcheinanders, das hier einer der besten Kenner und liebevollsten Künder deutschen Märchengeistes uns an Sinnen und Herz vorüberziehen läßt. Aber Siegfried Wagner müßte nicht jene hohe Wertschätzung für das deutsche Märchen und seine klassischen Sammler und Gestalter, die Brüder Grimm, hegen, zu der er sich künstlerisch und persönlich freudig und offen bekennt und die ihren Ausdruck auch in diesem Werk, und zwar

[1] Klavierauszug bei C. Gießel, Bayreuth (1916).

mit besonderer Betonung und genial-heiterer Laune, in der Szene des dritten Akts zwischen Jacob Grimm und Siegfried Wagner selber findet; er müßte weiter auch nicht der echte Dichter sein, dessen Auge wir — gleich dem durch die aufgehäuften Schätze des Nibelungenhorts blitzenden Blick Freias — überall durch seine Schöpfungen leuchten sehen, wenn es ihm Genüge getan hätte, in der Tat nur ein die Schaulust befriedigendes bloßes Märchendurcheinander auf die musikalisch-dramatische Bühne zu bringen oder gar ein Ausstattungs- und Ballettstück von der Art, wie sie in den „Weihnachtsmärchen" zu den alljährlich wiederkehrenden unerfreulichen Bühnenerscheinungen gehören. Ihm lag vielmehr daran, seinem heiteren Spiel auch im Rampenlicht der Bühne den keuschen Duft des Märchens, soweit das überhaupt möglich ist, zu erhalten, wobei ihm natürlich die Mitwirkung der Mitgestalterin Musik besonders zustatten kam, und weiterhin galt es, die Handlung bei aller märchenhaften Unwirklichkeit sinnvoll zu gestalten. So ordnete sich unter seiner liebevoll feinfühligen Hand das anscheinende Durcheinander einer langen Reihe von Märchen und Märchenzügen, deren Zahl Jacob Grimm in jener Szene vorwurfsvoll gar auf 40 bemißt, zu einem lebensvollen, wohlgefügten Nach- und Miteinander, das dramatisch vom Beginn bis zum bedeutsam verinnerlichten Schluß fesselt und dem Dichter Raum gibt, seine Personen weit über das im Märchen Gegebene hinaus lebendig zu gestalten und sie reinmenschlich unserm Fühlen nahezubringen.

Das ist ihm in schönster Weise vor allem bei den zwei liebenswerten Menschenkindern gelungen, deren Schicksal das eigentliche Gerüst der Handlung und zugleich deren Hauptinhalt bildet, beim Katherlieschen und seinem Frieder. Ein Vergleich mit denselben Gestalten des Märchens[1]) rückt Siegfried Wagners Kunst der dramatischen Menschengestaltung sogleich in das hellste Licht. Aus dem jungen Ehepaar dort ist bei ihm ein Liebespaar geworden, dem wir durch Freud und Leid auf dem Wege bis zu seiner schließlichen glücklichen Vereinigung folgen, und die arge, mehr als nur gutmütige Dummheit der Frau Catherlies hat sich bei unserm fröhlichen Katherlieschen in die Tugend der „Tumb-

[1]) Vgl. Grimm Kinder- und Hausmärchen Nr. 59 „Der Frieder und das Catherlieschen".

heit" des kindlich reinen Herzens umgewandelt, mit der sich aber natürlicher Mutterwitz und Pfiffigkeit, Zartheit des Empfindens und unverzagte Treue zu einem einheitlichen und lebenswahren Ganzen verbinden, das seinesgleichen im ganzen weiten Märchenrund vergeblich sucht und trotzdem hier in der echt märchenhaften Umgebung wirkt, „als wär's ein Stück von ihr". Auch Frieder hat von seinem über die Maßen geduldigen und ziemlich schattenhaft gehaltenen Namensvetter im Märchen eigentlich nur das treue Festhalten an der einmal erwählten Herzallerliebsten mit in S. Wagners Dichtung herübergenommen; statt der Lammesgeduld jenes nennt er aber eine herzerfrischende Grobheit sein eigen und steht auch sonst in seiner unverdorbenen Frische und Tatkraft höchst lebensvoll vor uns.

Aber mögen beide noch so gut zu einander passen und mag ihre Liebe und Sehnsucht nach einander noch so groß sein, von drei Seiten her wirken, offen oder im geheimen, ihrer Vereinigung Kräfte entgegen. Da ist zunächst Frieders Mutter, die statt der armen Magd ihren Sohn der reichen, wenn auch häßlichen Trude vermählen möchte. Da ist weiter diese „reiche Braut" selbst, die mit allen Mitteln den schmucken Burschen zu gewinnen trachtet und sich nicht scheut, um diesen Preis selber zur Zauberin zu werden und als heimliche Hexe ihrem Gotte abzuschwören. Da ist endlich der schlimmste Störenfried, der Kobold Hütchen. Denn dieser verfolgt unter dem Schutze seines unsichtbar machenden Hutes[1]) das Liebespaar mit üblen Streichen aller Art.

So heiter also auch die Handlung des Märchenspiels beginnt, indem wir beim Aufgehen des Vorhangs Katherlieschen damit beschäftigt sehen, einen Käselaib nach dem andern einen Hügel hinabzurollen, damit jeder seinen Vorgänger wieder zurückbringe und dem lieben, aber faulen Mädchen die Arbeit erspare, den allerersten Ausreißer selber wieder heraufzuholen[2]), und so fröhlich gleich darauf Frieder den verheißungsvollen Ausgang der Stiefelprobe[3]) beobachtet, die ihn in seiner groben Ablehnung der Heiratsgelüste Trudes vollends be-

[1]) Grimms Deutsche Sagen Nr. 74 „Hütchen".
[2]) Grimm, Kinder- u. Hausm. Nr. 59 „Der Frieder und das Catherlieschen".
[3]) Ebda. Nr. 13 „Die drei Männlein im Walde".

stärkt: Hütchens Streiche, die rasch vom Neckischen ins Boshafte übergehen, lenken den Gang der Handlung doch bald ins Ernsthafte und Bedenkliche. Es mag hingehen, daß er Katherlieschen mit einer Pfauenfeder an der Nase kitzelt, bis sie eine Tracht Geschirr zu Boden fallen läßt[1]); daß er ihr aber Trudes Beutel heimlich in die Tasche steckt und sie so in den dringenden Verdacht des Diebstahls bringt, ist boshaft und wird nur zum Teil dadurch wieder wettgemacht, daß er den Selbstmord des verzweifelnden Mädchens auf höchst drollige Weise verhindert, indem er ihr nämlich den Gifttopf mit dem Honigtopf vertauscht[2]). Dafür dürfte ihm Katherlies, wenn sie es ahnte, Dank wissen, und wir mit ihr, weil wir auf diese Weise das herzige Mädchen in seinem vermeintlichen letzten Stündlein belauschen dürfen, wie es sein Testament macht — und was für eins! — und wie es von der Welt und von sich selber Abschied nimmt. Aus dem Sterben, das ihr „so süß schmeckt", wird so zwar nichts, aber Hütchen hat es doch erreicht, daß der Dorfrichter nun über das auf gemeinsamer Flucht ertappte Liebespaar, ganz nach dem Wunsche von Frieders Mutter, als Strafe sofortige Trennung verhängt: Frieder und Katherlies müssen schwören, daß sie sich fortan meiden und — — hassen werden. Aber nach echter Märchenweise wird ihnen gleichzeitig der Weg zum Glücke gezeigt, und zwar von Trude. Sie verheißt Frieder, daß er ihrer auf alle Zeit ledig sein soll, wenn er ihr drei goldene Haare von des Teufels Kopf[3]) bringt und außerdem drei schwierige Fragen löst[4]), und auch Katherlies soll straflos ausgehen, wenn sie das singende springende Löweneckerchen[5]) mit dem goldenen Ei herbeischafft. Dieser absonderlichen Dinge bedarf Trude nämlich zur Herstellung eines Liebestrankes, der ihr des spröden Frieder Zuneigung sichern soll. Traurig scheiden Frieder und Katherlieschen von einander.

Der zweite Akt zeigt sie auf der Wanderschaft, jedes für sich auf der Suche nach seinem Ziel, und führt in neun Bildern ihre Schicksale vor. Nachdem sie zuvörderst Sonne, Mond und Stern nach dem

[1]) Grimms Deutsche Sagen Nr. 71 „Der Kobold".
[2]) Grimm, K. u. H. M. Nr. 185 „Der arme Junge im Grab".
[3]) Ebda. Nr. 29 „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren".
[4]) Ebda. Nr. 125 „Der Teufel und seine Großmutter".
[5]) Ebda. Nr. 88 „Das singende springende Löweneckerchen".

Wege befragt haben[1]) (1. Bild), ziehen sie einzeln unverzagt durch die Welt ihren Zielen entgegen: Frieder in die Hölle (5. Bild), wo ihm des Teufels gutmütige Ellermutter[2]) in der Tat zu den Teufelshaaren verhilft und obendrein mit List den Teufel auch noch dazu vermag, ihr und dem im Verborgenen lauschenden Frieder die Antworten auf Trudes schwere Fragen zu geben. Und mehr noch! Frieders Flötenspiel[3]) befreit ihn, als er vom Teufel zuguterletzt doch noch erwischt wird, nicht nur aus dessen Krallen, sondern bringt ihm als Lösegeld des lernbegierigen, aber schnöde dabei übertölpelten[4]) höllischen Schülers auch noch drei kostbare Gaben ein, nämlich das „Tischchen deck' dich", den Goldesel Bricklebrit und den „Knüppel aus dem Sack"[5]). Obwohl ein diebisches Wirtspaar unterwegs dem Tischlein und dem Goldesel gierig und listig nachstellt[5]) (8. Bild), kommt Frieder mit seinen Schätzen glücklich heim.

Katherlieschen gelangt nicht so rasch zum Ziele, nämlich zum Menschenfresser, der das singende springende Löweneckerchen in Gewahrsam hat. Sie stößt zunächst auf den zerprügelt im Graben liegenden Tod[6]) (2. Bild), hilft ihm furchtlos auf und empfängt von ihm zum Dank eine lebenspendende Salbe[7]). Der Tod zeigt ihr auch sein Reich mit den abertausend brennenden Lebenslichtlein[7]) (3. Bild). Seinem Drohen zum Trotz setzt sie keck auf das bald erlöschende Licht eines kranken Königsohns das ihrer eignen Laterne[8]), rettet diesem dann unbekümmert um des Todes Wut das Leben[8]) (4. Bild), schlägt aber, treu ihrem Frieder, seine ihr zum Dank gebotene Hand aus und setzt ihren Weg fort. Und wie froh wird ihr ums Herz, als sie dann (6. Bild) auf ihren lieben Frieder stößt, der schlafend im Walde liegt! Aber der böse Kobold Hütchen träufelt ihm einen Saft über die Stirne, und Frieder kennt nun sein Mädchen nicht mehr. Traurig schleicht sie davon, und Frieder, dem Hütchen mit einem andern Saft die Erinne-

[1]) Grimm, K. u. H. M. Nr. 25 „Die sieben Raben".
[2]) Ebda. Nr. 125 „Der Teufel und seine Großmutter".
[3]) Ebda. Nr. 110 „Der Jude im Dorn".
[4]) Ebda. Nr. 114 „Vom klugen Schneiderlein".
[5]) Ebda. Nr. 36 „Tischlein deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack".
[6]) Ebda. Nr. 177 „Die Boten des Todes".
[7]) Ebda. Nr. 44 „Der Gevatter Tod" (und Nr. 42 „Der Herr Gevatter")
[8]) Ebda. Nr. 44 „Der Gevatter Tod".

rung jetzt, aber zu spät, wiedergibt, ruft, vom Kobold geäfft, ihr vergeblich nach. Gleich darauf erhält Katherlieschen im Weiterwandern Gelegenheit, zu zeigen, daß sie gar nicht so dumm ist, wie alle Welt sie schilt. Sie nächtigt in einer Mühle (7. Bild) und straft und schont zugleich die ebenso geizige wie verliebte Müllerin[1]) und deren Galan, indem sie dem unvermutet zurückkehrenden Gatten — und sich selber! — zu der vor ihm versteckten leckeren Abendmahlzeit verhilft und dem in den Kleiderschrank geflüchteten Sakristan, dem Liebhaber der verängstigten Müllerin, ein ziemlich unbehelligtes Entkommen ermöglicht. Aber Hütchen spielt ihr schließlich den allerschlimmsten Streich und läßt ihr (9. Bild) das glücklich dem Menschenfresser abgewonnene singende springende Löweneckerchen aus dem Käfig entwischen. Da bricht das bis dahin so tapfere Mädchen weinend zusammen. Schmerz und Trotz verriegeln ihr das Herz vor Frieders zärtlichem Anruf, als er nun, auf dem Heimweg begriffen, auf sie trifft. Jetzt zahlt sie ihm heim, was er unbewußt unter der Wirkung von Hütchens schläferndem Saft ihr angetan hatte: sie tut nun auch so, als kennte sie ihn nicht, und jetzt ist es Frieder, der sich traurig davontrollen muß, weil sein Mädchen nichts von ihm wissen will. Und doch, wie dumm dünkt sie sich da selber, sie, die sich in der Mühle (7. Bild) eben noch so klug vorgekommen war! Ihren Frieder hat sie verscheucht, und auch sonst ist guter Rat teuer. Ohne das Löweneckerchen darf sie nicht heim. Da bringt ihr in ihrer Herzensnot eine Kröte[2]) stumm und geheimnisvoll eine Nuß[3]): „Brich mich auf, wenn Not dir naht!" Mit diesem Hoffnungsschimmer schließt das 9. Bild und damit der zweite Akt.

So kehrt denn zu Beginn des dritten Akts Frieder allein ins Haus der Mutter zurück, nicht wenig stolz ob seines Erfolges und, dank seinem unerschöpflichen hölzernen Eselein, in prächtiger Gewandung und in einer Kutsche mit Dienerschaft wie ein fürnehmer Herr. Aber er besteht vor der neugierigen Erwartung der Daheimgebliebenen höchst übel. Denn nun macht sich Hütchen an ihn und ersetzt ihm heimlich Goldesel und Tisch durch ähnliche Stücke, die sich seinen Befehlen natürlich als gänzlich ungehorsam erweisen und ihm statt Bewunde-

[1]) Grimm, K. u. H. M. Nr. 61 „Das Bürle".
[2]) Ebda. Nr. 63 „Die drei Federn".
[3]) Ebda. Nr. 65 „Allerleirauh" und Nr. 113 „De beiden Künigeskinner".

rung nur Spott eintragen. Nur der „Knüppel aus dem Sack" ist der echte geblieben, und er verprügelt verdientermaßen den Kobold, den hiergegen selbst seine Unsichtbarkeit nicht schützt. Aber, was noch schlimmer ist, auch den Zettel, auf dem Frieder die Antworten des Teufels auf Trudes Fragen geschrieben hatte, entwendet ihm der tückische Kobold, und von allen seinen Schätzen bleiben Frieder nur die goldenen Teufelshaare, die er Trude überreicht. Die genügen aber bedungenermaßen nicht, ihm seine Freiheit zu sichern, und Frieder muß klein beigeben. Wüßte jetzt nicht das „dumme" Katherlieschen Rat, so rettete ihn nichts vor der Ehe mit der heimlichen Hexe Trude, und die Hochzeitfeier wird schon gerüstet. Aber Katherlieschen wird gerade noch zur rechten Zeit von ihrer Sehnsucht nach Frieder heimlich zurückgetrieben. In einem wundersamen Sternenkleid, das sie der von der Kröte gespendeten Nuß entnahm[1]), wird sie als Sternenkind selbst von der argwöhnischen Trude nicht erkannt. Wohl aber erregt in dieser das herrliche Kleid den gierigen Wunsch, es zu besitzen[2]); mit ihm angetan, hofft sie in Frieders Herzen auch ohne einen Liebestrank Liebe zu erwecken. Katherlies verspricht ihr das Kleid um den Preis, daß sie eine Nacht in Frieders Gemach zubringen dürfe[2]). Trude geht darauf ein, und nun stiftet Hütchen endlich einmal wieder etwas Gutes: er durchkreuzt Trudes listigen Anschlag und weckt Frieder aus dem tiefen Schlaf, in den ihn ein Schlaftrunk[2]) aus Trudes Hand versenkt, durch einen tüchtigen Guß aus dem Wasserkrug. Aber kaum verdichtet sich der stürmische Jubel der endlich Wiedervereinten zu dem Entschluß, gemeinsam zu fliehen, da tritt noch einmal Trude zwischen sie, schwingt eine Zaubergerte, so daß Frieder erstarrt stehen bleibt, und bläst ihn an, so daß er erblindet. An dem Sonntagskind Katherlieschen aber versagt Trudes Hexenkunst, und mehr noch, Katherlieschen entlarvt und entwaffnet die Hexe völlig, indem sie ihr auf Frieders Flöte zum Tanze bläst, in welchem sie schließlich, Kröten und Mäuse „atmend"[3]), vom Wirbel ihrer Mithexen auf immer davon-

[1]) Grimm, K. u. H. M. Nr. 65 und 113.

[2]) Ebda. Nr. 88 und 113, ferner Nr. 127 „Der Eisenofen" und Nr. 193 „Der Trommler".

[3]) Ebda. Nr. 13 „Die drei Männlein im Walde" (vgl. auch „Sternengebot" Akt II, Szene 2).

geführt wird. Katherlieschens Wundersalbe aber macht nun den armen Frieder wieder lebendig, und mit Tränen, die sie über seinen Augen weint, gibt sie ihm, gleich Rapunzel[1]), auch sein Augenlicht wieder.

Nun hebt erst die rechte Hochzeitfeier an. Aber der Kobold hetzt und reizt die Hochzeitgäste so lange gegeneinander, bis es zum Zanken und Raufen kommt[2]). Es nutzt nichts, daß sogar Jacob Grimm und hinter ihm Siegfried Wagner herbeieilen, um dem Streit Einhalt zu tun. Auch sie geraten, von Hütchen gehetzt, aneinander: Jacob Grimm zürnt, daß Siegfried Wagner ihm seine Märchen so herrichtet und gar in eine Prügelei ausarten läßt, und unser Dichter verteidigt sich und seine gute Absicht umsonst. Da kommt denn die Verkörperung des Märchengeistes, die „Märchenfrau", selbst und schlichtet den Streit. Sie lenkt allen Groll auf den wahren Unheilstifter, auf den Kobold Hütchen. Auf ihren Rat lockt man ihn mit duftender Speise herbei; ein glücklicher Hieb in der Richtung, wo man ihn beim Speisenapf vermutet, wirft ihm sein Hütchen vom Kopf und macht ihn sichtbar. Wütend will ihm die Menge ans Leben. Doch das mitleidige Katherlieschen schützt ihn und gibt ihm sogar sein Hütchen zurück, worauf er hurtig entwischt. Seine Verfolger fühlen seine Rache auf der Stelle: das Haus stürzt in Trümmer und begräbt alle. Nur Frieder und Katherlieschen bleiben am Leben und stehen in stummer Umarmung, bis sie den Tod und den Teufel herbeischleichen sehen, die unter den Trümmern nach Beute suchen. Der „Knüppel aus dem Sack" vertreibt die schlimmen Gesellen auf Frieders Geheiß, und Katherlieschen erweckt mit des Todes wundertätiger Salbe die Erschlagenen zu neuem Leben. Ein Dankchor preist die Retterin, das „dumme" Katherlieschen, als die Klügste von allen. Auch des unsichtbar gegenwärtigen Hütchens Stimme bestätigt den Sieg ihrer kindlichen Herzensreinheit über Leid und Schmerz, ja über den Kobold selbst. Denn es bedarf nun nur noch der Befürwortung Katherlieschens und des Schwures aller, daß sie fortan gut sein wollen, um den Kobold auf immerdar zu versöhnen.

---

[1]) Grimm, K. u. H. M. Nr. 12 „Rapunzel".

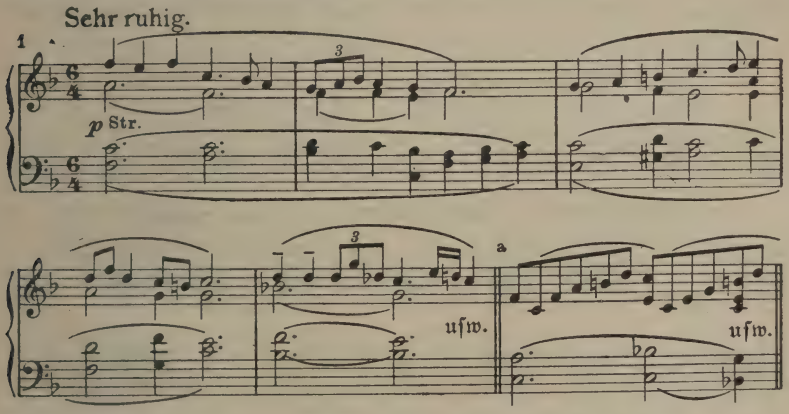
[2]) Dies. Deutsche Sagen Nr. 75 „Hinzelmann".

Damit klingt das Märchenspiel auf das schönste und lieblichste aus, ohne daß der Dichter dem Wesen des Kobolds, so wie die deutsche Sage es in vielfacher Gestalt überliefert hat, mit dieser versöhnenden Schlußwendung etwa Gewalt angetan oder auch nur einen fremden Zug hinzugefügt hätte. Denn im Wesen dieser dem Deutschen von altersher vertrauten Hausgeister überwiegen im allgemeinen die gutartigen Züge; es fehlen aber auch nicht solche boshafter und rachsüchtiger Art[1]). Der Kobold des Märchenspiels ist daher als echt im Sinne der Überlieferung anzusprechen und gleichzeitig als ein freundliches Gegenstück zu der tragischen Ausgestaltung des Koboldbegriffs, die uns der Dichter in seinem vierten Werk „Der Kobold" in der Gestalt Seelchens so ergreifend vor Augen führte.

## Die Musik

### Vorspiel

Mit einer herzenswarmen Weise voll Innigkeit und lieblich holder Einfalt hebt das Streichquartett des Orchesters an.

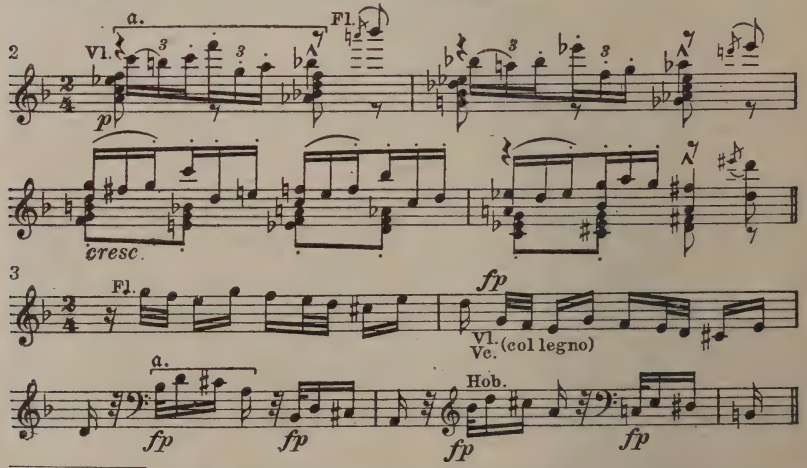



Es ist, als ob in ihr der Geist des deutschen Märchens selbst zu uns spräche, und in der Tat ist ja das Katherlieschen, dessen Herzens-

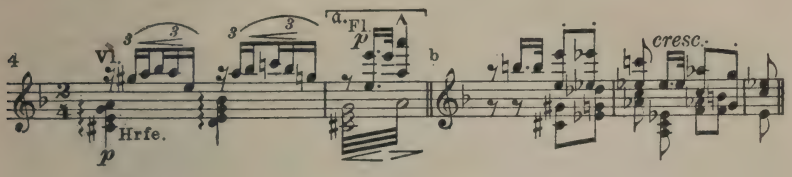
[1]) Vgl. hierzu Glasenapp-Stassen, S. Wagner u. s. Kunst (Leipzig 1911) S. 131 ff.

reinheit[1]) (1) dieses wundervolle Thema gilt, ein Stück lebendig gewordenes Märchen. In dieser Mädchengestalt vereinigte der Dichter die Züge aller jener tapferen Mägdlein, die, seien sie nun Mägde oder Prinzessinnen, die Gefilde des deutschen Märchens liebend und leidend, geduldig im Ausharren oder unverzagt und voll Wagemut durchziehen. Das Thema erhält keinen förmlichen Abschluß, sondern mündet nach neun Takten in melodische Bogen (1 a) und setzt bald darauf in der tieferen Oktave (Bratschen und Kniegeigen) von neuem ein, während Holzbläser und Hörner begleitend hinzutreten und in der Höhe die Figur 1 a sich als Gegenmelodie frei und ausdrucksvoll entwickelt. So bestreitet und füllt es mit seiner weitatmigen Schönheit diesen ganzen ersten, dem Katherlieschen gewidmeten Abschnitt des Vorspiels allein und rückt die entscheidende Eigenschaft des lieben Mädchens, sein kindlich reines Herz, sogleich ins rechte Licht.

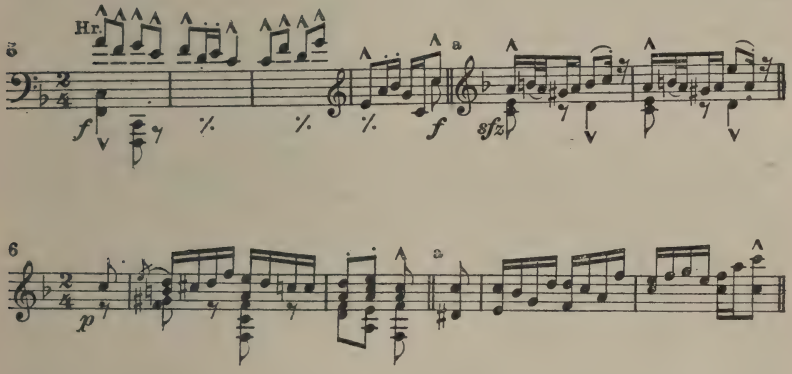
In die letzten melodischen Ausläufer dieses Teils hinein aber läßt sich bereits neckisch, keck und boshaft der Kobold Hütchen vernehmen, zunächst mit einigen eingestreuten thematischen Bruchstücken (2 a, 3 a). Mit dem Beginn des zweiten Abschnitts beherrschen aber seine Themen (2, 3, 4)allein das Feld. Gedämpfte oder col legno geschlagene Streichinstrumente, Harfe und Holzbläser geben dem Orchesterklang dieses Abschnitts seine besondere Farbe.



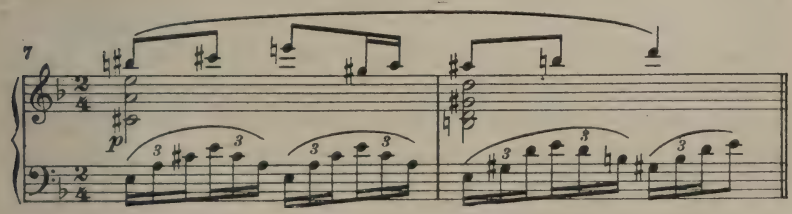

[1]) Als musikalische Ausdrucksparallele vgl. hierzu „Bärenhäuter" Beispiel Nr. 81.

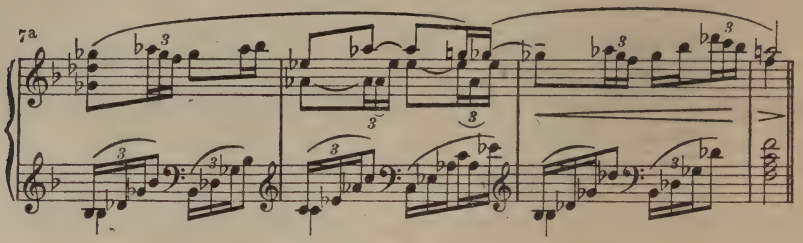



In reizvollem Nach- und Durcheinander führen diese Themen schließlich in starker Endsteigerung zum dritten Abschnitt hinüber, den Frieders (5) Thema frisch und stämmig eröffnet.

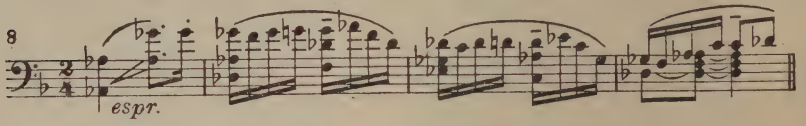



Eine muntere Tanzweise (6) folgt. Es ist dieselbe, nach der Frieders Pfeife in der Hölle die Teufel bis zur Erschöpfung tanzen läßt (Kl.-A. S. 135). Aber dem wackeren Burschen ist nicht immer so keck und übermütig zu Mut; gar zart und in lieblicher Sehnsucht quillt es auch in seinem Herzen, gleichwie in dem Katherlieschens, und was sie beide zu einander zieht, spricht das nun folgende Motiv ihres Liebessehnens (7) aus.

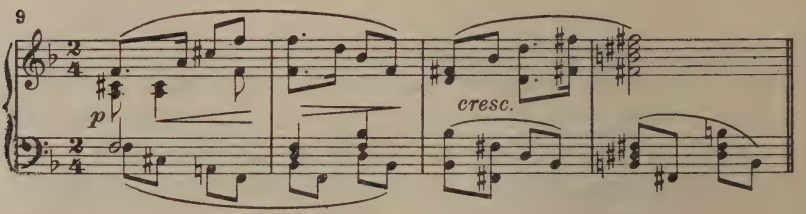




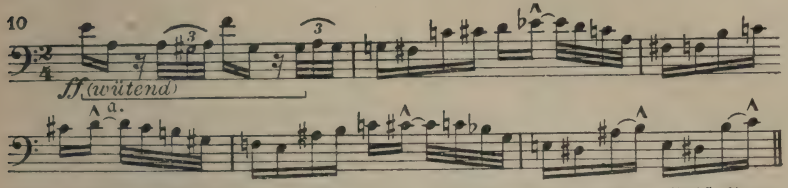

Wird seine Entwickelung zunächst noch durch derbe Einsätze des Frieder-Motivs (5) aufgehalten, so gelingt es ihm doch bald, sich bis zur inbrünstigen Schlußwendung (7a) hindurch zu behaupten, und eine ausdrucksvolle Liebeserklärung (8) schließt sich ihm nun in ungehindertem Flusse an.




Aber auch von dieser Liebe soll den Liebenden Leid geschehen. Das spricht sich in der schmerzlich getönten Harmonisation eines neu hinzutretenden Motivs (9) aus.

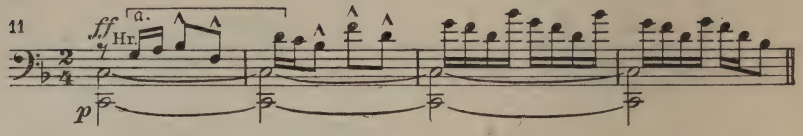



Vergebens kämpft Frieders Motiv (5) in beschleunigtem Zeitmaß gegen klagende Oberstimmen an (Kl.-A. S. 12); immer deutlicher tritt der Störenfried des Glückes der Liebenden hervor. Hütchen ist es, und seine Themen (4, 2 und 3) bemächtigen sich schließlich unaufhaltsam des gesamten Orchesters. Sie führen auf dem Höhepunkt der Steigerung zum Eintritt eines neuen Motivs (10), das im Märchenspiel selbst den Gipfel aller von Hütchen angerichteten Verwirrung kennzeichnet, nämlich die allgemeine Rauferei im dritten Akt.




Hier aber im Vorspiel eröffnet es, sobald es in voller Entfaltung erscheint, einen neuen, den vierten Abschnitt und Durchführungsteil. In „wütendem" Fortissimo wird es von den Bratschen allein zu Gehör gebracht, im 6. Takt stimmen es die ersten Geigen eine Quinte höher an, und dann folgen nach Fugenweise in entsprechenden Abständen die Kniegeigen und später die zweiten Geigen nach. Im weiteren Verlauf des fugierten Satzes tritt die Umkehrung des Thematteils a machtvoll, erstmalig in den Bässen, hervor, später auch im Kontrapunkt zur ursprünglichen Form (Kl.-A. S. 16, Z. I). Mutig sucht sich Frieders Motiv (5) in dem wütenden Toben Bahn zu brechen, es kommt aber zunächst nur in mühsamer Verzerrung zu Worte (Kl.-A. S. 15, Z. III und S. 16, Z. I). Wohl aber verstärkt das Hütchen-Motiv 2 nun noch die feindliche Partei. Trotzdem gelingt es dem Frieder-Motiv (5) mehr und mehr, wenn auch nur mit seiner ersten Hälfte, sich hindurchzuringen, und seine Flötentanzweise (6) erzwingt sich sogar ungestörtes Gehör. Sie schafft auch für Frieders Thema (5) Raum, das nun unverkürzt (5 und 5 a) und siegesbewußt in der Trompete erklingt. Aber Frieders Siegerstolz ist verfrüht. Denn ein grelles Fortissimo der Hütchen-Themen 2 und 3 macht ihm ein Ende, der Kobold behauptet sich, und mit einem letzten wuchtigen (*fff*) Einsatz des Prügelthemas (10 a) bricht der mit wütendem Streit erfüllte Durchführungsteil ab. Eine Generalpause trennt ihn von dem nun folgenden Schlußabschnitt.

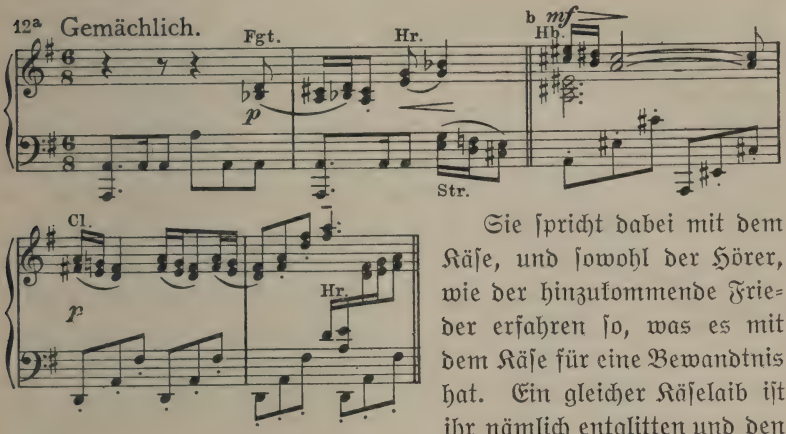
Dieser setzt in wirkungsvollem Gegensatz unter schwebenden, synkopierenden Holzbläserakkorden sehr zart mit dem Motiv des Liebessehnens (7) in den Bratschen ein, das die Geigen melodisch weiterentwickeln und mit sich steigernder Inbrunst ausspinnen, bis Teil 7 a es beschließt und das Thema der Liebeserklärung (8) das Wort erhält. Wohl deutet Motiv 9 in mehrfacher, sich steigernder Wiederholung auf der Liebe Leid, doch es verstummt vor einem frischen, aufmunternden Zuruf der Hörner (11).



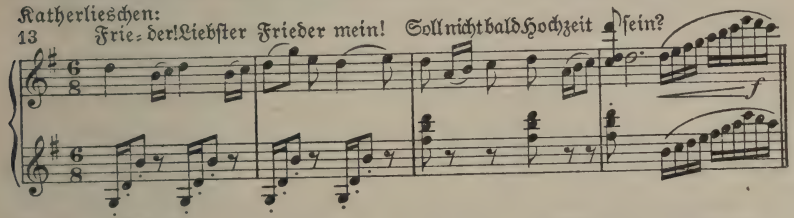

Deren frohe Zuversicht teilt sich dem ganzen Orchester mit, und findet ihren befreienden Ausdruck in dem nun von den Hörnern und Geigen mit selbstsicherer Kraft gebrachten Frieder-Thema (5), das in der Tiefe fröhlich rumpelnde Schleifer der Kniegeigen und in der Höhe lustige Holzbläsertriller geleiten. Die Bläser nehmen es in Sechzehntelbewegung frohlockend auf, die Tanzweise (6 a und 6) macht den jubelnden Beschluß und moduliert nach B dur hinüber, in welcher Tonart die Hörner sich anschicken, mit dem erneuten Einsatz ihres aufmunternden Zurufs (11) die fröhliche Stimmung noch weiter zu steigern. Aber schon nach dem ersten Takt (11 a) halten sie inne und lauschen gleichsam, samt den sich akkordisch zur Höhe aufschwingenden Geigen, in schwebendem Diminuendo der sanften Weise, die sich in den Bratschen und Kniegeigen ankündigt. Es ist Katherlieschens Thema (1), das nach mehrfachen, immer vom Zuruf der Hörner eingeleiteten Ansätzen schließlich in seiner ursprünglichen Gestalt und Tonart auftritt und von den ersten Geigen zur Begleitung des Streichquartetts und dreier sanft sich wiegender Flöten in seiner ganzen lieblichen Schönheit vorgetragen wird. Und was der derben Kraft Frieders nicht gelingen wollte, Katherlieschens Herzensreinheit und Herzensgüte vollbringen es: sie versöhnen und entwaffnen den zürnenden Kobold. Auch sein neckisches Thema (4) schmiegt sich nun in beruhigtem Rhythmus gelinde in Katherlieschens holde Weise (1) ein, und es beschließt mit zarten Wiederholungen seines Schlußtaktes (4 a) unter tremolierenden Streicherakkorden das Vorspiel.

## Erster Akt

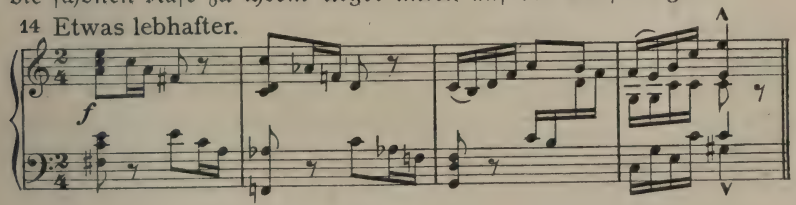
Der aufgehende Vorhang zeigt uns Katherlies bei der Arbeit, freilich bei einer sonderbaren Arbeit. Wir sehen sie nämlich damit beschäftigt, einen großen Käse durch die offene Tür dem Garten zuzurollen. Ein reizvoll harmonisiertes Motiv begleitet ihr Tun und das Rollen des Käselaibes (12).




Sie spricht dabei mit dem Käse, und sowohl der Hörer, wie der hinzukommende Frieder erfahren so, was es mit dem Käse für eine Bewandtnis hat. Ein gleicher Käselaib ist ihr nämlich entglitten und den Hügel hinuntergerollt; statt ihn aber heraufzuholen, schickt sie ihm nun schon den sechsten auf demselben Weg nach, damit der die Ausreißer zurückbringe. Aber „fünfe schon sandt' ich nieder! Keiner kommt mir wieder!" Frieder hält ihr ernstlich ihre Torheit vor. Sie zahlt ihm mit gleicher Münze heim. Ihr Frohsinn nimmt dem Liebsten nichts übel, im Gegenteil, mit einer Melodie voll heitersten Lebenslust (13) fragt sie ihn, ob denn nicht bald die Hochzeit sein sollte.

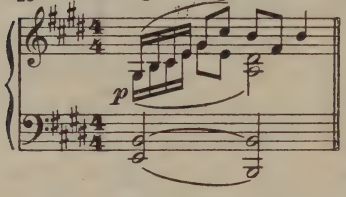



Sie freut sich schon darauf, wenn einst ihre — möglichst zahlreichen — Kinder alle Arbeit für sie tun werden und sie selbst „so recht faul" sein darf. Da kommt Frieders Mutter (14) durch den Garten und sieht die schönen Käse zu ihrem Ärger unten auf der Wiese liegen.



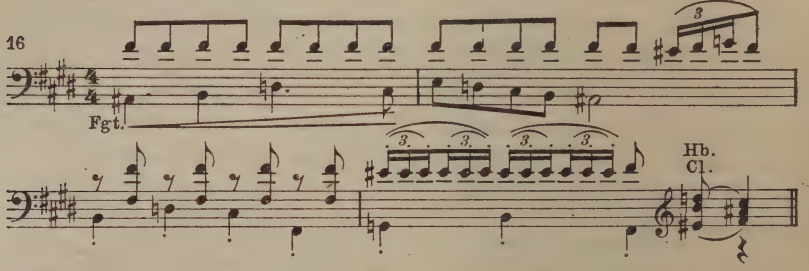
Katherlieschens Ausrede, sie kämen schon von selbst wieder herauf (12), hilft ihr nichts, sie muß auf der Alten Geheiß hinunter und die Käse wieder einzeln heraufrollen. Währenddem bleiben Mutter und Sohn allein auf der Bühne. Die Mutter benutzt die Gelegenheit, den Sohn darauf hinzuweisen, daß „auf 'ne reiche Braut der Vernünft'ge schaut", und die sich putzende Katze deutet ihr zu gelegener Stunde an, daß gerade jetzt „ein feiner Besuch" ins Haus kommen wird. Ein behagliches Motiv weist auf ihren fürsorglichen Heiratsplan (15).

15 Ruhig behaglich.



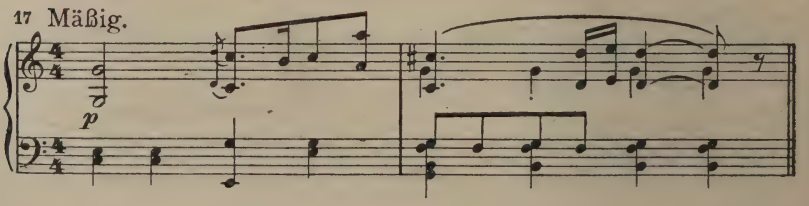

Frieder zeigt sich aber höchst unlustig und will die Stiefelprobe (16) entscheiden lassen (5).

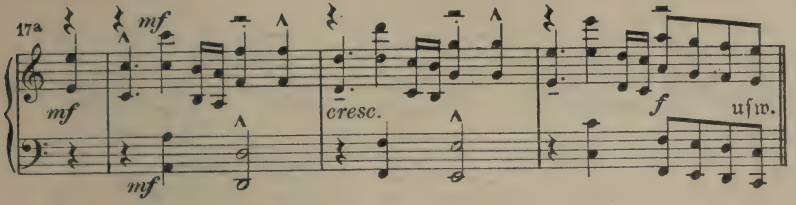
16




Er gießt Wasser in einen langen Stiefel. Läuft kein Wasser heraus, so will er die Braut, die die Mutter im Sinn hat, nehmen. Aber den andern Fall, daß das Wasser durch den Stiefel dringt, begrüßt er schon im voraus mit Jubel (13). Und richtig, es fließt durch. Da fährt auch schon mit Peitschengeknall eine Kutsche vor, und Trude steigt aus. Gar prächtig kommt die von Frieders Mutter gemeinte „reiche Braut" einher und anspruchsvoll ihr Thema (17).

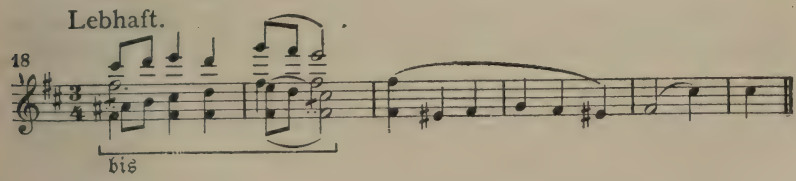
17 Mäßig.

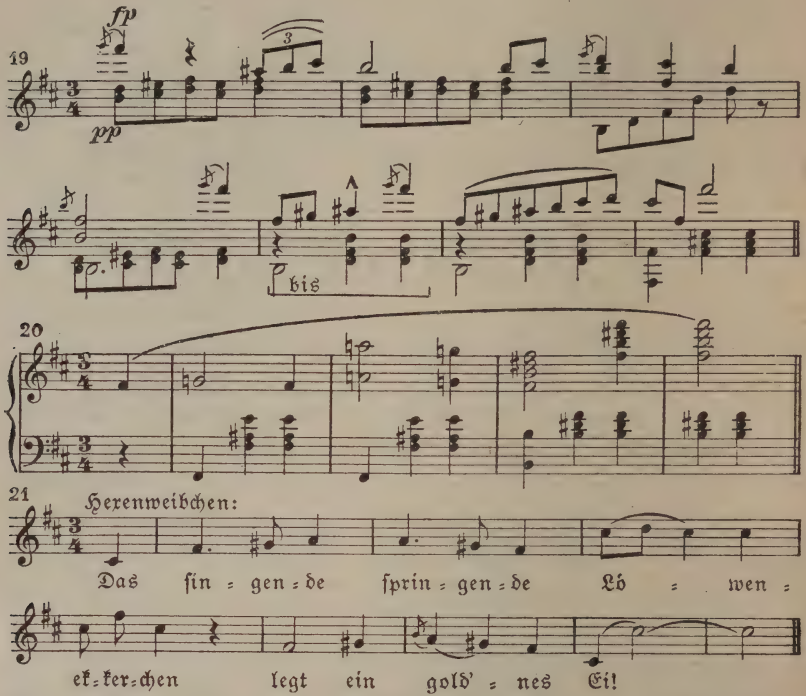





Sie begrüßt die Mutter und dann den Frieder. Der aber betrachtet unverwandt den Stiefel und freut sich jedes Tröpfleins, das hindurchsickert (16). Erst auf ihre wiederholte Ansprache erwidert er ihr mit absichtlicher Täppischkeit. Doch Trude geht unbekümmert auf ihr Ziel los und erklärt ihm: „Ich liebe dich!", worauf Frieder trocken (5) entgegnet: „Ich dich nicht!" Aber Frieders derbe Abweisung schüchtert die beharrliche Trude nicht ein. Auch Frieders Mutter nimmt klug (15) ihre Partei, entschuldigt den groben Sohn (5, 6 und 15) nach Kräften und droht ihm schließlich mit wütender Gebärde. Umsonst! Frieder geht, froh der gelungenen Stiefelprobe, mit seiner Mutter davon und hat für Trude, so freundlich (17) sie sich auch von ihm verabschiedet, nur grobe Antworten.

Derweil hat Katherlies ihre Käse alle wieder herbeigerollt, schaut nun mit spöttischer Neugier auf Trude, und ihre fröhliche Weise (13), ins Spöttelnde umgeformt, begleitet ihre schnippischen Fragen (Kl.-A. S. 44). Daß jene viel Geld im Schrein haben müsse, steht ihr fest; denn sonst könne sie, so „schiech" wie sie sei, doch nicht einen Frieder zum Manne begehren. Das sagt sie ihr keck ins Gesicht und geht lachend davon (13). Trude bleibt in finsterem Brüten zurück (17). Ihr Spiegel sagt ihr, daß sie in der Tat nicht schön ist. Kann sie auf geradem Wege ihr Ziel nicht erreichen, dann will sie es auf krummem versuchen. Und schon ist ein Hexenweibchen (18—20), das ihr Selbstgespräch belauschte, bei der Hand und bereit, ihr diesen Weg zu zeigen.



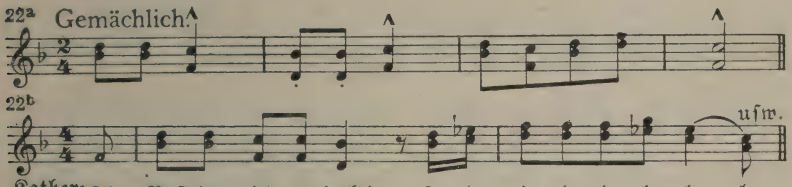



Nur eines kann ihr helfen, so versichert die Hexe ihr: „auf Kreuzweg schweifen, blau pfeifen[1])!“ (18). Trude erschrickt, aber die Hexe bietet sich schmeichelnd an (19), sie die Kunst des Zauberns zu lehren, und im Melos des lockenden Hexenwalzers (20) beschreibt sie ihr einen Zaubertrank, der ihr Frieders Liebe gewinnen soll. Auch des singenden springenden Löweneckerchens und seines goldenen Eies (21) bedarf sie dazu, ferner dreier goldener Haare von des Teufels Kopf und sonst noch mancherlei. Vor allem aber muß sie ihrem Gotte abschwören und sich dem Teufel verschreiben. Ein ganzes Bündel von Motiven des Teufels und der Hölle aus dem „Bärenhäuter“ (vgl. dort Nr. 10, 8 und 7) drängt sich im Orchester hervor, sobald die Hexe ihres Herrn und Meisters und des nächtlichen Rittes an dem Höllenfürsten vorbei gedenkt, den Trude schon mitmachen soll, wenn sie der Hexe folgt. Nur vor einem schwarzen Bock heißt es sich dabei hüten, und wäre gar ein Sonntagskind im Haus, so würde alle Zauberkunst zunichte:

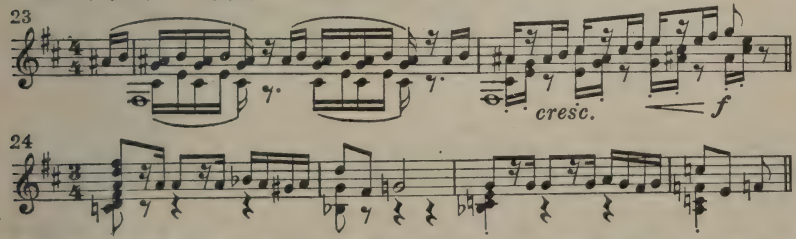
[1]) Grimm, K. u. H. M. Nr. 110 „Der Jude im Dorn“.

dahin belehrt die Hexe die lauschende Trude; dann lockt sie noch einmal mit dem verführerischen, lüsternen Hexenwalzer (20) und eilt tanzend ab (18, 19). Trude bleibt erst unschlüssig zurück, folgt aber dann der Hexe mit plötzlichem Entschluß nach.

Nun betritt Katherlieschen, mit Geschirr beladen und ein Liedchen trällernd (22 a), das Zimmer.

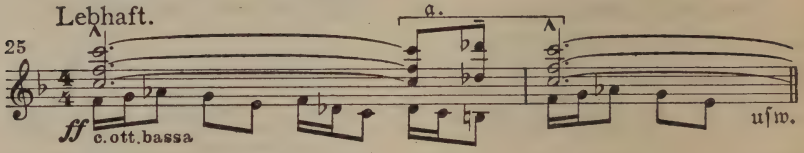



Gleichzeitig huscht aber auch der Kobold Hütchen daher und beginnt von hier ab seinen Schabernack (3). Er kitzelt Katherlies mit einer Pfauenfeder an der Nase, und das Mädchen läßt all ihr Geschirr zu Boden fallen, worauf Hütchen lautlos wieder verschwindet. Katherlieschen überwindet ihren Ärger rasch bei dem Gedanken, daß sie ja nun „den lästigen Plunder" wenigstens nicht länger zu tragen brauche, und hat für „die Alte" schon eine Ausrede bereit, wobei ein neues, noch hübscheres Trällerliedchen (22 b) auftaucht. Als sie aber Trudes Tasche und Spiegel liegen sieht, die diese auf dem Tisch vergaß, kümmert sie sich gar nicht mehr um das zerbrochene Geschirr. Die Neugierde (23) prickelt ihr im Blute. Auf der andern Seite warnt der rechtliche Sinn des braven Mädchens vor der Verlockung. Diese echt mädchenhafte Mischung findet ihren musikalischen Ausdruck, ganz ähnlich dem Seitenstück in „Bruder Lustig" (vgl. dort Nr. 24), in einem sehr fein rhythmisierten Gebilde (24).

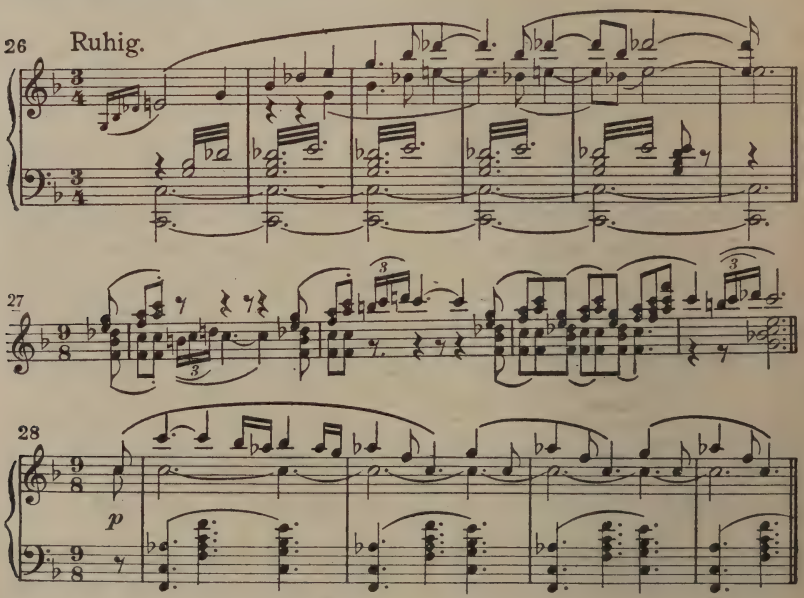



Aber die Redlichkeit siegt; Katherlies läßt Spiegel und Tasche an ihrem Platz liegen und macht sich seufzend daran (22 a), die Scherben

des zerbrochenen Geschirrs aufzusammeln. Kaum bückt sie sich, so kommt Hütchen wieder dahergeschlüpft (4), steckt ihr Trudens Beutel in die Tasche und huscht davon. Ihm folgt Trude auf dem Fuß und sucht nun nach ihrer Tasche (25).



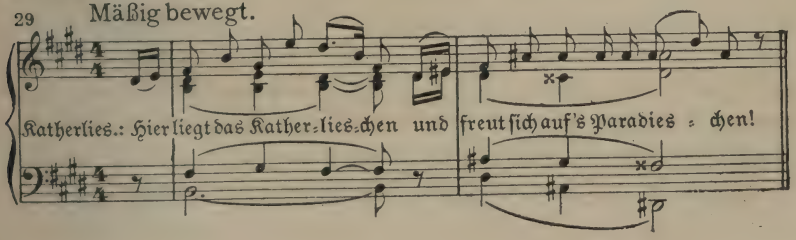

Sie findet sie nicht und beschuldigt Katherlies des Diebstahls, obwohl diese jeden Verdacht kurz und gleichmütig (12 b) von sich abweist. Auf Trudes Hilferuf kommt die Mutter Frieders mit einigen Nachbarn herbei und findet den Beutel in Katherlieschens Tasche. Katherlies wird als Diebin eingesperrt und der Richter herbeigerufen. Das Motiv 25 begleitet den Vorgang geschäftig und weiterhin stürmisch (*fff*) mit schmerzlichen Ausbiegungen (a) in der Oberstimme. Mit dem Leerwerden der Bühne zerflattert es und wird schließlich von schwebenden Klängen abgelöst, die das Bangen (26) malen, das Katherlies nun doch beschleicht.



Allein gelassen und als Gefangene eingeschlossen, wird sie fast an sich selber irre, ob sie am Ende die Tasche doch gestohlen habe. Eine entzückende thematische Bildung (27) begleitet ihre kindlichen Fragen an die eignen Hände, ob die eine oder die andere den Diebstahl beging. Den Schimpf überlebt sie nicht. Tiefe Traurigkeit (28) überkommt sie. Dieses neue schöne Thema (28) umwebt ihre verzweifelten Gedanken in Singstimme und Orchester mit holder Wundermacht. Ehe am Galgen sie endet, will sie lieber von eigner Hand sterben und greift zum Gifttrank (27). Freilich wird sie nun zur Diebin, denn der Topf, den sie dem Wandschrank entnimmt, gehört ihr ja nicht. Aber sei es drum! (27). Dann kniet sie nieder und betet stumm, wobei im Orchester das Thema ihrer Herzensreinheit (1) besser, als Worte es vermöchten, andeutet, wie sich das unschuldige Mädchen mit seinem Gott auseinandersetzt. Derweil kommt Hütchen wieder dahergeschlichen (2) und sorgt dafür, daß aus seinem Schabernack keine Todesnot entstehe, indem er den Gifttopf unbemerkt mit einem ähnlichen vertauscht. Katherlies aber nimmt, ehe sie zur Tat schreitet, erst noch am Tisch Platz und setzt ihr Testament auf. Schiefertafel und Griffel sind die rechten Werkzeuge für den letzten Willen dieser mit einer herzigen Kindlichkeit erfüllten Mädchenseele. Sie vermacht natürlich all ihr Hab und Gut ihrem lieben Frieder und entwirft dann auch gleich ihre Grabschrift. Der erste Entwurf aber, den sie in eine wehmütige Umwandlung ihres fröhlichen Themas 13 einkleidet, findet nicht ihren Beifall. Er lautete:

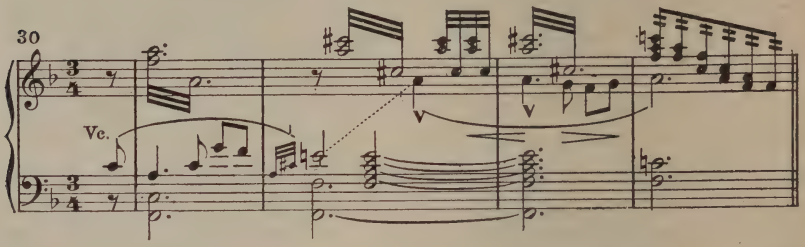
„Hier liegt das Katherlieschen tot!
Die Dummheit bracht' ihr viele Not!
Ehrlich war sie, sagen sie auch ‚Nein!',
Kehret sicher zum Himmel ein!"

„Was geht's die anderen an, ob ich dumm war?" Mit dieser richtigen Erwägung macht sie sich an eine andere Grabschrift, und diese hebt wie folgt, an:



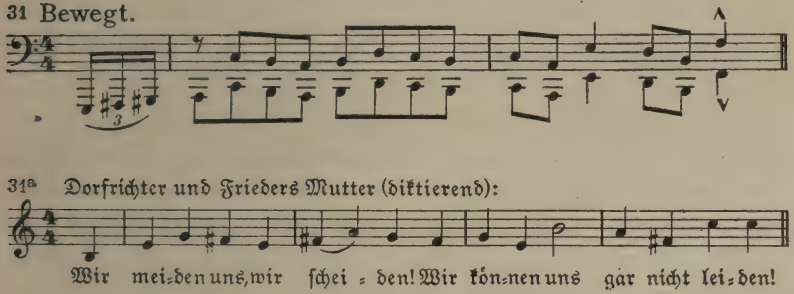
Man beachte, wie sich hier volkstümliche Melodik mit feinster Kunst der Modulation und Behandlung der Singstimme verbindet, insonderheit bei der Vertonung des Wortes „Paradieschen".

Dann greift sie entschlossen zum Gifttopf (27) und kostet. Ihre traurigen Gedanken weilen bei Frieder (28). Mit jedem Löffel umfängt es sie immer süßer (30).

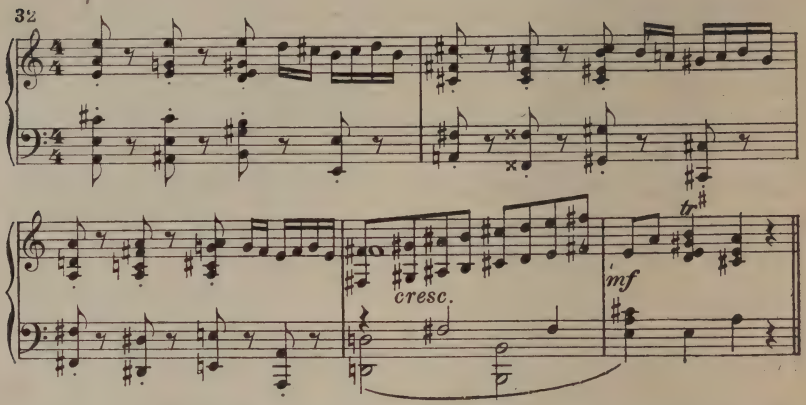



Nur vom Sterben, das sie bang erwartet (26), merkt sie nichts. So nascht sie den Topf mit dem wonnigen Inhalt (30) allmählich ganz aus und legt sich dann nieder: „Da kommt das Sterben wohl schneller!" (26). Mit einem Abschiedsgruß an Frieder schließt sie die Augen, traurig umschwebt von der Weise 28, die ermattend versinkt. Da schwillt ein Paukenwirbel rasch zum *f* an, und mit ihm (Kl.-A. S. 76) reckt sich in den Kniegeigen und Kontrabässen eine kraftvolle Figur empor, die sich übrigens als bemerkenswerte Ausdrucksparallele zu Konrads Motiv in „Bruder Lustig" (Nr. 59) und zwar zu dessen entschlossener Form (vgl. dort Kl.-A. S. 138) herausstellt. Hier malt sie die rücksichtslose Kraft, mit der Frieder die verschlossene Tür zertrümmert und nun ins Zimmer dringt. Er ruft Katherlies beim Namen. Ihm antwortet zunächst ihr Motiv 24, Katherlieschen selbst aber heißt ihn stille sein, sie sei tot und habe Gift genommen. Lachend stellt Frieder fest, daß sie seiner Mutter (14) letzten Honigtopf ausgeschleckt habe. Da springt Katherlies, die bis dahin regungslos am Boden gelegen, auf; nun weiß sie, warum das vermeintliche Gift so gut geschmeckt hat. Frieder aber dringt in sie, ob es wahr sei, daß sie gestohlen habe. Traurig gibt sie zu (24), daß man Trudes Tasche bei ihr gefunden hat (25) und daß sie vor Gram darob und weil Frieder doch die Trude (17) kriegen soll, sterben wolle. Da bricht Frieders Liebe zu ihr in leidenschaftlicher Wallung durch, und das Orchester

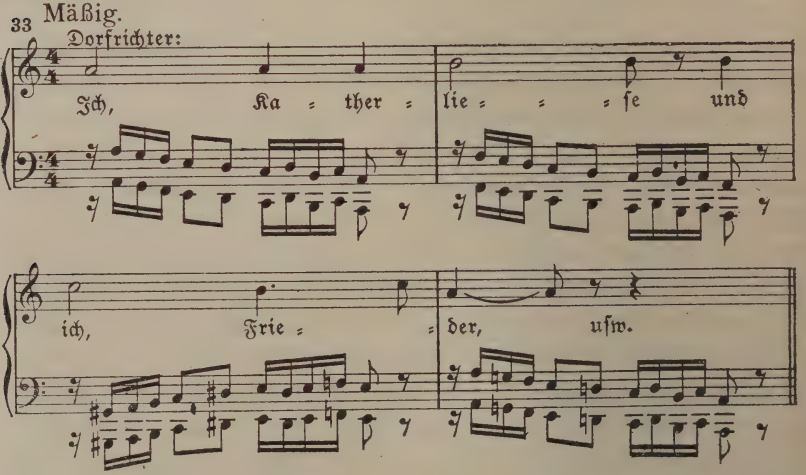
bringt feurig die ausdrucksvolle Melodie der Liebeserklärung (8) zu Gehör, während Frieder gleichzeitig Katherlieschen auffordert, mit ihm zu fliehen. Und sei sie auch eine Diebin (9), er bleibt ihr gut (7). Aber der Schwung, mit dem sich das Motiv des Liebessehnens (7) bei seinen Worten entfaltet, wird ebenso jäh unterbrochen wie ihre Flucht. Denn Frieders Mutter, Trude, der herbeigeholte Richter und etliche Nachbarn kommen dazu und vereiteln so das Vorhaben Beider. Nun bricht das Strafgericht (31) über die Ertappten herein.



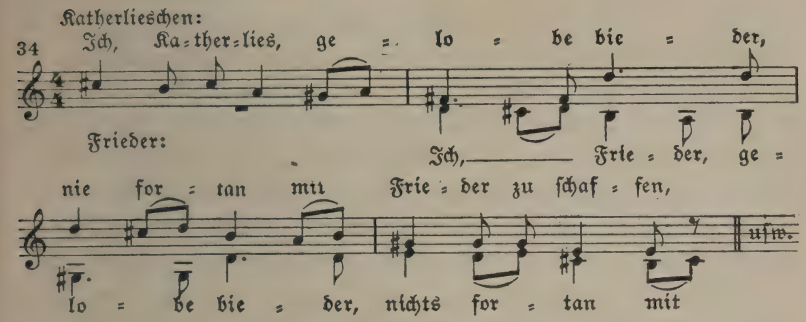

Doch bevor der Richter seines Amts walten kann, tritt Trude (17) mit Würde vor und verkündet den Missetätern, wie ihr gutes Herz sie antreibe, Gnade vor Recht ergehen zu lassen, und daß sie straffrei sein sollen, wenn sie gewisse Aufgaben lösen. Katherlieschen soll ihr das singende springende Löwenecherchen mit dem goldenen Ei herbeischaffen, Frieder aber ihr drei goldene Haare von des Teufels Kopf bringen (19) und außerdem drei Fragen, die sie ihm auf einem Zettel übergibt, beantworten. Das Gerichts-Motiv (31) und ihr eignes Thema (17) helfen ihr bei ihrem listigen Vorhaben, auf diese Weise bequem und gefahrlos in den Besitz der heilen Zutaten zu dem ersehnten Zaubertrank zu kommen, der ihr Frieders Liebe erzwingen soll. Teuflisch ist, wie so auch Katherlies ahnungslos dabei mitwirken soll, daß ihr Frieder die Trude zur Frau nimmt. Frieder liest den Fragezettel und erschrickt baß, was eine drohende Umwandlung des Gerichts-Motivs (31) sehr hübsch veranschaulicht. Aber nun nimmt seine Mutter das Wort, und die beiden Sünder müssen sich auf ihr Geheiß getrennt von einander aufstellen, damit der Richter seines Amtes ungestört und förmlich walte (32).




Nach dieser gemessenen Einleitung spricht ihnen der Dorfrichter das Gelübde vor, das man von ihnen verlangt (33). Und ob sie wollen oder nicht, sie müssen, so schwer es ihnen auch über die Lippen geht, nachsprechen (34), daß sie fortan nichts mehr miteinander zu tun haben wollen.




Die Musik wird auch hier wieder sowohl ihrer Hauptaufgabe, das Märchenhafte der Handlung zu beleuchten und zu vertiefen, als auch allen Sonderaufgaben in der Ummalung der einzelnen Personen besonders glücklich gerecht. Die mit komischer Würde rumpelnden Bässe bei den Worten des gestrengen Herrn Dorfrichters (33) genügen dem

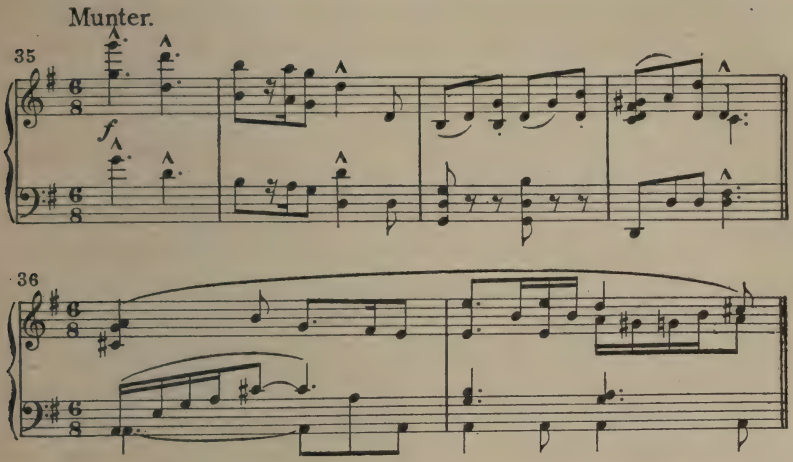



dramatischen Musiker schon allein vom ganzen Orchester, um in einfachster Weise den gewollten Eindruck zu erzielen. Aber auch sie verstummen noch, und Katherlieschen und Frieder müssen auf die Begleitung des Orchesters völlig verzichten, wenn sie ihr erzwungenes Gelöbnis (34) nachsprechen, gleichwie sie ja auch im Leben ohne Halt und Schutz, von der Welt verlassen vor ihrem Richter stehen. Dabei dient die benutzte Form des Kanons (in der unteren Septime) noch weiterhin dazu, die weinerliche Stimmung des bedauernswerten Paares zu gesteigertem Ausdruck zu bringen. Und wenn dann der Dorfrichter fortfährt (31) und erbarmungslos von ihnen heischt, daß „aus dem Herzen wird verbannt, was gemeiniglich wird Lieb' genannt, und an seine Stelle rücket das, was mit Recht man heißet Haß", da versetzt der altertümliche, leicht figurierte Stil das Ganze immer aufs neue in das Zwielicht strengen Ernstes und feinkomisch anspruchsvoller Würde und somit aus dem grellen Widerschein wirklichen Geschehens in das milde Licht märchenhafter Unwirklichkeit. Der Gesangssatz baut sich allmählich zur Vierstimmigkeit auf, indem abwechselnd außer dem Dorfrichter auch Frieders Mutter und Trude sich vernehmen lassen, jene wütend auf das Paar einsprechend, diese ihren eignen Gedanken und Plänen Ausdruck gebend. Voll echten Jammers — die schmerzlich sich aufbäumende Figur 40a zeigt sich hier bereits einmal — müssen Katherlies und Frieder — wiederum in Form eines Kanons (diesmal in der unteren Oktave) — schwören, „daß sie nie an Ehe und sonstige Dummheiten werden denken", wobei sich ihre Weise 34 in Moll zu einem ergreifenden Klagegesang entwickelt (Kl.-A. S. 87 f.). In den Bratschen setzt ein paarmal, wie enttäuscht, das

ins klägliche veränderte Horn-Motiv (11) aus dem Vorspiel an. Die umstehenden Nachbarinnen will schon das Mitleid mit dem Paar ergreifen, aber der Dorfrichter führt seine Aufgabe ungerührt und mit aller, ihn selbst sichtlich befriedigender Förmlichkeit (32) zu Ende, und unisono mit Frieders empörter Mutter spricht er den beiden schließlich auch noch mit amtlicher Gespreiztheit (33) im Melos des Motivs 31a eine Erklärung vor, wonach sie sich gegenseitig — hassen und verachten. Jammernd und schluchzend schreiben die Unglücklichen das unter dem Beifall der Mutter und Trudes nieder. Der Dorfrichter drückt befriedigt das Siegel darunter — und Hütchen guckt unter einem Tisch hervor und reibt sich vergnügt die Hände, als er sieht, was er da angerichtet hat (2). Dann gehen Katherlies und Frieder traurig nach verschiedenen Seiten ab, und das schöne Thema ihres Leids (28) spinnt wieder seine weichen Modulationen um ihren Jammer. In seiner melodischen Linie rufen sie sich immer und immer wieder Ade zu. Der Chor hält mit dem leisen Ausdruck seines keimenden Mitgefühls nicht länger zurück. Er sucht den Schuldigen in der rechten Richtung, indem er das Walten eines bösen Kobolds (2 und 3) vermutet. Gleichzeitig mit dem einsetzenden Ausdruck des Mitgefühls im Chor geht das Thema aber nicht nur allmählich aus dem trüben Moll in das freundliche A dur über, sondern der Schluß seiner melodischen Linie verläßt weiterhin auch die Bahn der trauervoll abwärts strebenden Tonreihen und richtet sich aufwärts. So hellt sich harmonisch und melodisch in allem wehmütigen Schmerz des Scheidenmüssens doch die musikalische Stimmung leicht auf, und ein leiser Hoffnungsstrahl durchzittert so den zart verklingenden Aktschluß.

## Zweiter Akt

Der neue Akt zeigt uns unser Paar, wie es getrennt von einander auszieht, um die Aufgaben, die Trude jedem von ihnen gestellt hat, zu lösen. Da heißt es alle Traurigkeit hintansetzen und tatkräftig handeln. So eröffnet denn auch Frieders Motiv der Tatenlust (35) sogleich die orchestrale Einleitung.




Aber auch Katherlieschen (36) steht im gleichen Drange nicht zurück. Diese beiden Motive bestreiten die kurze Einleitung. Dann hebt sich der Vorhang über dem ersten der neun Bilder, die den Akt erfüllen und uns die beiden Liebesleutchen auf ihren schweren Wegen zeigen.

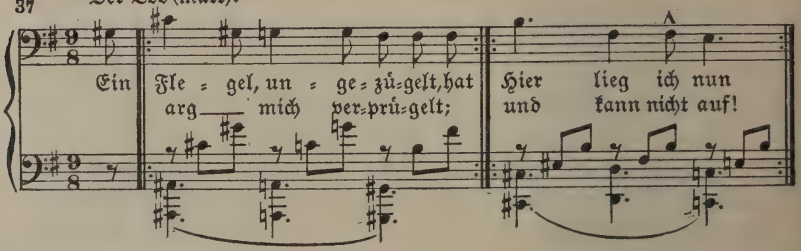
Katherlieschen macht den Anfang. Sie kommt gleich ihrem Motiv (36) munter dahergesprungen und verrät nicht das geringste Erstaunen, als sie sich unvermutet einem Himmelshintergrund mit Sonne, Mond und Stern gegenüber sieht. Unerschrocken und zutraulich redet sie vielmehr die himmlischen Herrschaften an und fragt sie der Reihe nach, zuerst den „lieben Glitzerstern", wo sie wohl das singende springende Löweneckerchen fände. Der weist sie an den Mond. Unverdrossen (36) wiederholt sie diesem die Frage und wird von ihm zur Sonne geschickt. Von ihr erhält sie die Auskunft: „Beim Menschenfresser!". Mit einem echt mädchenhaft kindlichen „Pfui!" nimmt sie diese Antwort entgegen, die in dem tapferen Mädchen keinerlei Furcht, wohl aber Widerwillen gegen den unappetitlichen Herrn und Besitzer des gesuchten Vögleins hervorruft. Musikalisch tritt Katherlieschens munteres, unternehmungslustiges Motiv 36 hier im Wechsel mit den wortkargen Antworten der Himmelskörper auf. Die Vertonung dieser Antworten stellt sowohl in ihrer Einfachheit wie auch in ihrer Kraft gesättigten Ausdrucks die reife, ihrer selbst sichere Kunst des dramatischen Musikers in das hellste Licht (Kl.-A. S. 99ff.). In ihr kommt die erdentrückte

Hoheit der himmlischen Gestirne mit genialer Ursprünglichkeit zu unmittelbarer Versinnlichung.

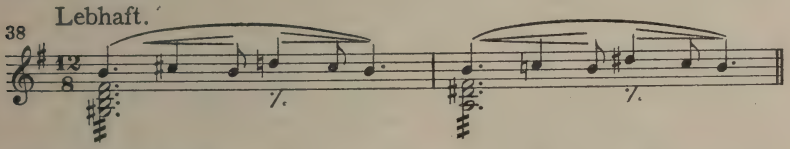
Katherlies läuft empört davon, und Frieder nähert sich von der andern Seite her, natürlich angekündigt von seinem kraftvollen Motiv 35, mit dessen Weise er auch sogleich den „lieben, dicken Mond" anspricht. Von dem will er wissen, wo der wohnt, der ihm die bewußten drei schweren Fragen löst. Wie zum Verzweifeln schwer sie ihm vorkommen, hört man an der Wahl der Harmonien ohne weiteres (Kl.-A. S. 101). Auch er wird vom Mond wortkarg zum Stern und von diesem zur Sonne geschickt. Aber, ganz anders wie das geduldige Katherlieschen, nimmt er diese behördenmäßige Umständlichkeit nicht so ohne weiteres hin, sondern macht seinem Unmut mit einigen köstlich groben Bemerkungen („Für was bist du denn da?" „Könntest schon auch was wissen!") Luft. Die Sonne endlich belehrt ihn dahin, er solle zum Teufel gehen. Er nimmt das für eine grobe Ablehnung; der lieben Sonne ist's aber ernst damit, und das Hölle-Motiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10), in das ihre Antwort unter Festhaltung der „himmlischen" Harmonisation eingekleidet wird, bestätigt ihre Weisung obendrein. Frieder aber will sich nun ohne diese „groben" Himmelsleuchten allein weiter helfen und eilt mit einem Gutenachtgruß davon, sein tatenlustiges Motiv (35) natürlich hinter ihm drein.

Der Vorhang fällt, und zum zweiten Bild leitet ein Orchesterzwischenspiel über. Die Motive 35 und 36 erfüllen es und treten auch einmal (Kl.-A. S. 103 Z. V) in kontrapunktlicher Verknüpfung auf. Das zweite Bild zeigt uns wieder das Katherlieschen auf seinem Weg. Aber nicht auf den gesuchten Menschenfresser stößt es, sondern auf den Tod, der arg zerprügelt im Graben liegt. Wie jämmerlich man ihn zugerichtet hat, malt hinkend und ächzend ein Motiv (37).

37 Der Tod (matt):

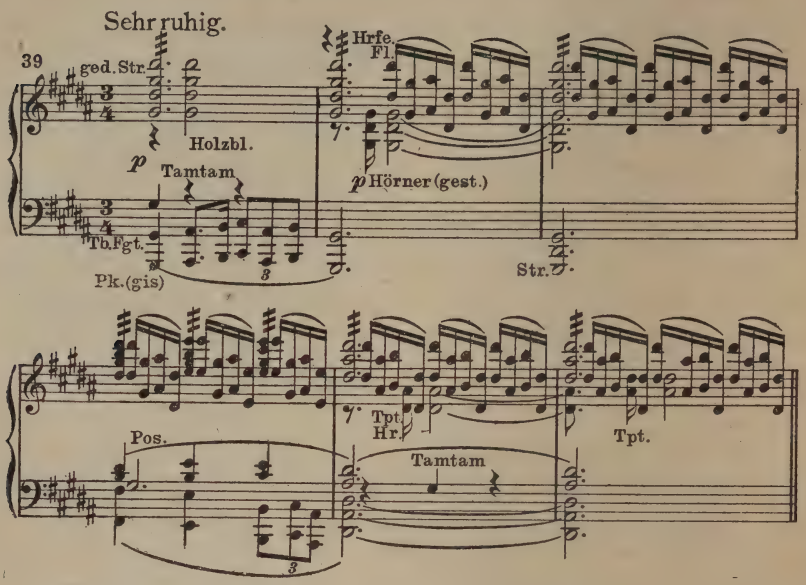


Einer von der rauhen Dietrichsart ist es gewesen, so klagt der Tod selbst dem mitleidigen Mädchen, und Banadietrichs Motiv (vgl. „Banadietrich" Nr. 3) ruft uns die Erinnerung daran zurück, wie der trotzige Recke dort mit dem „fleischknauserigen, abgeknabberten Kerl" gar unsanft umgesprungen ist. Nun stirbt niemand mehr, weil der Tod ohnmächtig im Graben liegt, und Katherlieschen hat das ja selbst erlebt (36 und 77), als sie neulich sterben wollte und den Honigtopf erwischte. Als sie jetzt aber in dem jämmerlich klagenden Gesellen den Tod erkennt, erschrickt sie doch und läßt sich erst auf Zureden bewegen, ihm zu helfen. Eine Salbe schenkt ihr der Tod im voraus, die neues Leben verleiht und im Orchester eine reizvolle Widerspiegelung (38) erfährt.



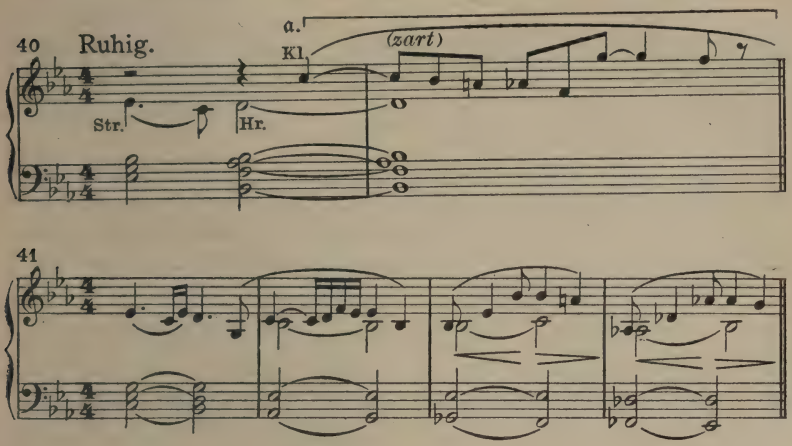

Dann hilft sie ihm auf (37) und „dem Tod erwacht der Lebensmut!" Er dankt ihr innig, schränkt aber zugleich nachträglich den Wert seiner Gabe ein, indem er eine Bedingung daran knüpft. Kommt sie zu einem Kranken und sieht an des Lagers unterem Ende den Tod stehen, so kann die ihr verliehene ärztliche Kunst dem Kranken nichts helfen: er muß sterben, und sein Lebenslicht verlischt. Und auf ein Zeichen des Todes tut sich ein Berg auf, und Katherlies befindet sich im Reich des Todes (drittes Bild). Rings herum brennen unzählige „Lichtlein rund; flackern sie, ist Todesstund'!" Mit genialer Anschaulichkeit untermalt der Musiker das geheimnisvoll schaurige Szenenbild (39). In der Tiefe über leisem Paukenwirbel und vereinzelten Tamtamschlägen wälzt sich dumpf und drohend ein Motiv der Tuba und des Kontrafagotts. Scharf betonte, aber leise Hörnerquinten beschließen seine einzelnen Teile. In der Höhe dringen durch das schwirrende Tremolo der gedämpften Streicher und die liegenden Holzbläserakkorde die leicht flackernden Sechzehntelfiguren[1]), die der Flöte und

[1]) Auf ihre Verwandtschaft mit dem Herrschermotiv aus „Herzog Wildfang" (Nr. 1) sei nur nebenbei hingedeutet. Die sich hierbei ergebende Ausdrucksparallele ist hier, wo des Todes Majestät herrscht, wohl am Platze.

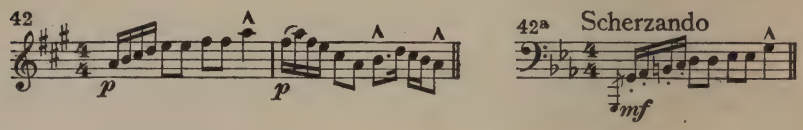



Harfe gemeinsam anvertraut sind. So hat auch hier wieder der dramatische Musiker mit echt musikalischen und einfachsten Mitteln den für das szenische Bild erforderlichen Ausdruck in einer der höchsten Bewunderung würdigen Weise zu erzielen verstanden. — Katherlies büßt auch in dieser unheimlichen Umgebung ihre Unerschrockenheit nicht ein. Ein nur noch kümmerlich brennendes Licht erregt ihre Aufmerksamkeit und des Todes Auskunft, es gehöre einem kranken Königsohn, ihr Mitleid. Da der Tod sich weigert, ihm ein neues Licht zu spenden, setzt sie hurtig die Kerze aus ihrer Laterne darüber und freut sich, wie hell nun das Lichtlein wieder brennt. Der Tod aber verjagt empört die Freche.

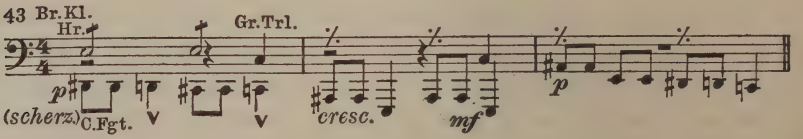
In jäher Verwandlung erscheint die Waldszene des zweiten Bildes wieder, und wehmütige Holzbläserweisen leiten kurz das nun einsetzende vierte Bild ein. Auf einer Bahre bringt man den kranken Königsohn getragen. Eine weiche Melodik (40, 41) untermalt zart und ausdrucksvoll die Erscheinung des kranken fürstlichen Jünglings wie auch Katherlieschens schmerzliches Mitgefühl (40a).




Natürlich greift sie flugs zur Wundersalbe, um ihn zu heilen; da sieht sie plötzlich den Tod an des Lagers Fußende stehen (39). Sie sucht ihn hinwegzuweisen. Da er aber nicht vom Platze weicht, hilft sie sich anders (36). Sie wendet hurtig die Bahre, so daß der Tod nun zu Häupten des Kranken steht. Der Tod hebt drohend die Sense gegen sie (39), Katherlies aber heißt die Männer mit ihren Stöcken nach der Stelle schlagen, wo sie, und nur sie allein, den Tod sieht, und dieser muß wohl oder übel das Feld räumen. Innig dankt ihr der Königsohn (40) und bietet seiner Lebensretterin seine Hand zum Lebensbund. Doch Katherlies wehrt bescheiden ab, liebt sie doch ihren Frieder (8), und sie bleibt auch fest, als der Königsohn ihr entgegenhält, daß der ja eine andere freie. „So muß ich halt ohn' Hoffen lieben!" gibt sie im Melos von Motiv 9 zur Antwort. Traurig bescheidet sich der Königsohn und läßt sich davontragen. Ihre gegenseitigen Abschiedsgrüße begleitet ausdrucksvoll und schön das Motiv 40 in reicher Instrumentierung. Damit fällt der Vorhang. Auch das anschließende Orchesterzwischenspiel nimmt zunächst das Thema des Königsohns (41) noch einmal auf. Es bricht nach einer Steigerung ab und macht einem neuen Motiv Platz, das sich vorerst in der Tiefe (Kniegeigen und Fagott) ankündigt (42a) und mit einem leisen Beckenschlag eingeführt wird. Es ist das Motiv von des Teufels Ellermutter (42).

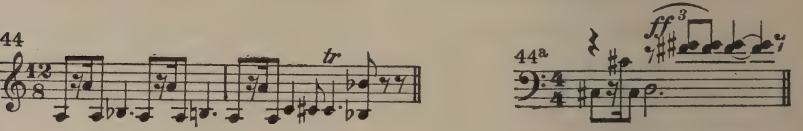


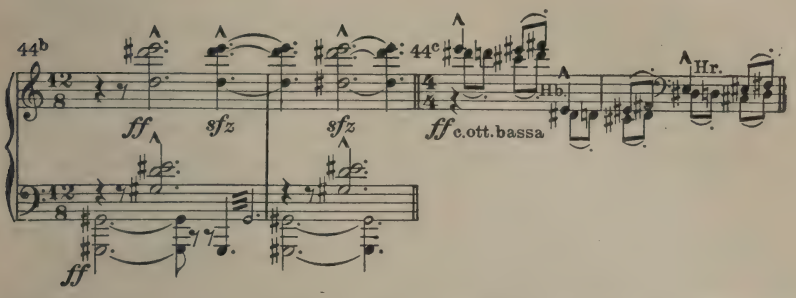

Sein erster Takt beherrscht auf geraume Zeit hin den Satz. Ihm antwortet unternehmungslustig das Frieder-Thema (35), gleichfalls mit seinem Anfangstakt. Aber auch das Scherzando-Motiv des Teufels aus dem „Bärenhäuter" und sein Droh-Motiv (vgl. dort Nr. 7 und 8b) lassen sich vernehmen und bereiten uns auf das Kommende vor. Denn das fünfte Bild führt uns geraden Wegs in die Hölle, wohin die gute Frau Sonne unsern Frieder ja allen Ernstes gewiesen hatte, und der urwüchsige Humor, der sich in der gewählten Thematik wie auch in der Instrumentierung ausspricht, gibt nicht nur dem Orchesterzwischenspiel seine Farbe, sondern läßt auch für das kommende Bild Köstliches erwarten. Ein Pröbchen aus dem weiteren Verlauf des Zwischenspiels sei hier noch mitgeteilt:



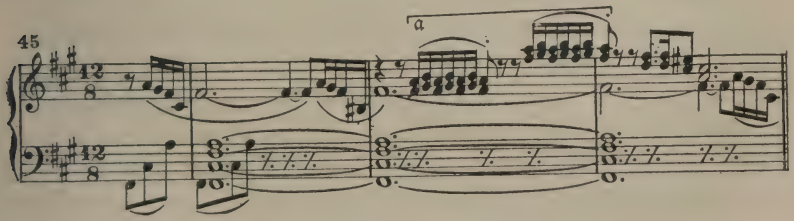

Die Holzbläser und darunter natürlich das Fagott und namentlich auch das Kontrafagott haben zumeist das Wort.

Wenn der Vorhang sich öffnet, sehen wir des Teufels Ellermutter in der Hölle sitzen und die Wäsche ihres Enkels flicken (42). Da pocht Frieder ans Fenster und begehrt Einlaß. Keck (35) erklärt er, er wolle drei goldene Haare von des Teufels Kopf. Solche Dreistigkeit macht auf die Alte Eindruck. Sie lacht und sucht ihn einzuschüchtern. Verloren sei er, wenn ihr „Enkelchen" ihn hier fände. Dabei erscheint das Motiv des Teufels (44) mit seiner hinkenden Chromatik.

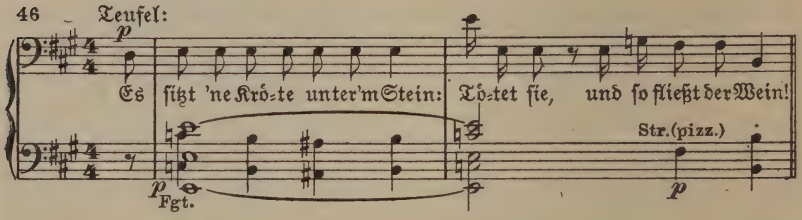





Aber Frieder bittet unverzagt (35), die gute Ellermutter möge ihm beistehen, und richtig, sie läßt ihn ein (42) und sagt ihm ihre Hilfe zu. Auch den Zettel mit den drei schweren Fragen läßt sie sich in die Hand drücken, und die Motive des Dorfrichters (31) und Trudes (17) erinnern dabei an Frieders Not. Da kommt auch schon der Teufel unter Donner und Brausen dahergefahren (44), und die Ellermutter versteckt ihren Schützling rasch. Mit des Teufels polterndem Eintritt zugleich erdröhnt in den Posaunen // das Hölle-Motiv aus dem „Bärenhäuter“ (vgl. dort Nr. 10) und beleuchtet mit seiner schreckhaften Majestät blitzartig die bedrohliche Lage unseres kecken Frieder. Freilich, zunächst verspürt der Teufel einen im wahren Sinne des Worts höllischen Hunger nur nach Trank und Speise, nicht aber nach dem wohlverborgenen Eindringling. „Hunger!“ ist sein erstes Wort, und der Ellermutter Vorwurf, daß er „nicht 'mal mehr, Grüß Gott!' sagen könne“, beachtet er gar nicht Sie reicht ihm zu essen (42), aber mitten im Speisen hält er schnüffelnd inne (44a): „Da riecht's so eigen! Willst du 'was verschweigen?“ Die Alte beruhigt ihn (42), und er legt sich auf ihr Zureden zur Ruhe, ihr zu Füßen und den Kopf in ihren Schoß. Sie laust ihn und singt ihm ein drolliges Schlummerlied (45).

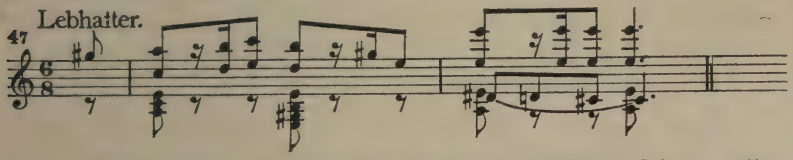


Kaum ist er eingeschlafen, so reißt sie ihm ein goldnes Haar aus. Er fährt zwar auf (44a), aber die Weise 45 lullt ihn wieder ein, und die Ellermutter legt ihm unter dem Vorwand, es habe ihr eben geträumt, die erste der drei Fragen von Frieders Zettel vor: ein Brunnen, der sonst Wein gab, ist versiegt. Selbstgefällig gibt er die Lösung:

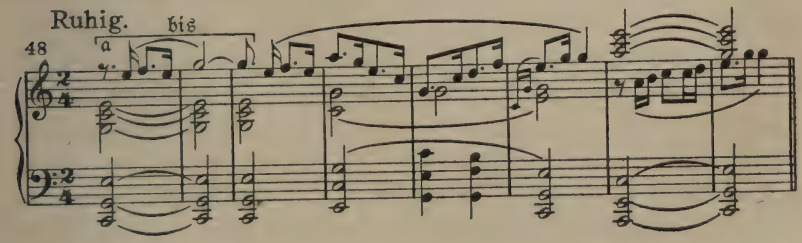



Das Spiel wiederholt sich unter Wiederkehr der gleichen Motive (45, 42, 44a und 46) noch zweimal, und der aufmerksam lauschende Frieder erhält so die Antworten auf alle drei Fragen seines Zettels, die er denn eifrig aufschreibt. Der Teufel schnarcht, und die Ellermutter schickt sich an, Frieder vorsichtig hinauszulassen. Da erwacht der Teufel (44), erblickt den Burschen, ruft zornig die Schar der Teufel herbei und heißt diese, Frieder zu packen und in den Höllenkessel zu werfen. Frieder zieht unerschrocken seine kleine Flöte und bläst darauf zunächst sein eignes Thema (5 und 5a) als Tanzweise, dem sich weiter die Weise 6 anschließt. Kleine Flöte, Triangel, Becken und Harfe machen die Klänge so verlockend, daß alle Teufel nicht anders können als danach tanzen. Das tänzelnde Thema des Teufels aus dem „Bärenhäuter“ (vgl. dort Nr. 8) kündet sich dabei in den Bässen wiederholt an und deutet daraufhin, wie der Tanz ohnehin dem Teufel im Blute liegt. Aber heut wird es selbst dem Teufel zu viel, denn Frieder läßt die Höllenschar tanzen, bis sie vor Erschöpfung jammern und heulen. Immer wilder wird die Weise, auch Tamburin, Pauken und die große Trommel treten noch hinzu. Endlich hört Frieder auf zu blasen, und entsetzt fliehen die Teufel davon, nur der Oberteufel bleibt ächzend am Boden liegen. Von ihm läßt Frieder sich schwören, daß er ihn unbehelligt ziehen lassen will. Aber als Gegenleistung verlangt der Teufel, daß ihn Frieder „solch' liebliches Flöten“ lehre, und läßt sich willig die Hand in den Schraubstock spannen, damit ihm

Frieder erst die zu langen Nägel kürze. Frieder schraubt den geprellten Teufel so fest ein, daß er aufheult, und aus der großen Sekunde des Motivs 44a wird hier, wo es statt schnüffelnden Unbehagens heftigen körperlichen Schmerz zu schildern gilt, die schneidende, *ff* gellende kleine Sekunde des Notenbeispiels 44b. Nur gegen drei Gaben will Frieder den winselnden Teufel (44c) frei lassen, und er erhält, was er verlangt, nämlich das „Tischlein deck' dich", den Goldesel Bricklebrit und den „Knüppel aus dem Sack!" Ein flottes Motiv (47) gibt der Musiker diesen köstlichen Dingen, die die Ellermutter (42) für Frieder herbeiholen muß, seinerseits mit auf den Weg.



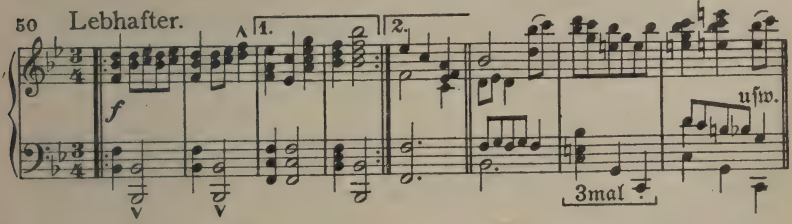

In der Weise seines Tatenlust-Motivs (35) sagt Frieder seinen „allerschönsten Dank" und erhält obendrein vom immer noch eingeklemmten Teufel (44) „freien Abzug aus dem Loch". Von der Ellermutter aber verabschiedet er sich frohlockend (35, 47) mit einer dankbaren Umarmung und zieht mit seinen Gaben ab. Der Vorhang fällt, und ein Orchesterzwischenspiel läßt die ulkige Höllenszene allmählich ausklingen. In ihm herrscht zunächst das Thema der Ellermutter (42), deren Gutmütigkeit Frieder ja seinen Erfolg verdankt, vor, aber auch das Hölle-Motiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10) stellt sich einigemal als Baß ein und beleuchtet so noch einmal das Gefährliche des Abenteuers, das Frieder so gut überstand, weil ihm der Ellermutter kluge List (45a) half. Den zweiten Teil dieser Orchesterüberleitung zum sechsten Bild erfüllt völlig ein neues, der kommenden Szene entstammendes Thema, dasjenige der Liebesfrage (48).



„Wo fänd' ich ihn wieder? Meinen Frieder! Meinen lieben guten Frieder!" So fragt mit seinen Tönen das Katherlieschen bekümmert und hoffnungsvoll zugleich zu Beginn des sechsten Bildes, und wir erkennen in dieser thematischen Bildung leicht eine beziehungsvolle Ausdrucksparallele zu jenem Motiv der bangen Frage, das in „Bruder Lustig" die hoffnungslos gedrückte Stimmung Walburgs so ausdrucksstief malte (vgl. dort Nr. 6, hier 48a), bemerken aber gleichzeitig, wie durch das Mittel einer entsprechend gewählten Harmonisation dort und hier der gleichlaufenden melodischen Linie ein sehr deutlich von einander verschiedener Ausdruck aufgeprägt wird, ohne daß der gemeinsame Grundcharakter dadurch verwischt wird: dort lastet der schier unlösbar dünkende Zwang eines widrigen, wirklichen Lebensschicksals auf Walburgs hoffnungslos liebendem Herzen, wie auch auf der dissonanzenreichen Harmonisierung des Motivs, hier aber dringt durch alle Kümmernis der einander in Liebe zugetanen Herzen und durch alle von einem unwirklichen, eben märchenhaften Schicksal auferlegte Trennungsnot die hoffnungsfrohe Zuversicht auf einen glücklichen Ausgang und spiegelt sich auch in dem dissonanzenlosen einfachen Wechsel der Harmonien zwischen Tonika und Dominante wider. — Katherlieschens erste Frage beim Aufgehen des Vorhangs hatte dem singenden und springenden Löweneckerchen (vgl. Bspl. 64), das sie beim Menschenfresser finden soll, gegolten, ihre zweite aber, wie wir sahen, ihrem Frieder. Da sieht sie diesen vor sich liegen. Er schläft und hat die Teufelsgaben neben sich. Aber bevor er auf ihren Anruf erwacht, kommt wieder zur Unzeit das böse Hütchen daher (3) und träufelt ihm einen Saft über die Stirne. Nun erkennt er sein Katherlieschen nicht und beantwortet all ihre Fragen trocken und abweisend, bis Katherlieschen traurig sich zum Gehen wendet (48) und Frieder wieder einnickt. Mit einem andern Saft hebt das nun wieder hervorhuschende Hütchen die Wirkung des ersten auf. Jetzt ist es an dem aus dem Schlafe auffahrenden Frieder, dem schon weit entfernten Katherlieschen nachzurufen (48). Aber Hütchen ahmt deren Stimme nach, äfft so das sehnsuchtsvolle Verlangen Frieders und jagt ihn, bald von rechts bald von links seinen Namen rufend, wie närrisch auf der Bühne hin und her (2, 3 und 48). Darüber fällt der Vorhang, ohne daß die Liebenden zu einander gelangt wären, und das Thema

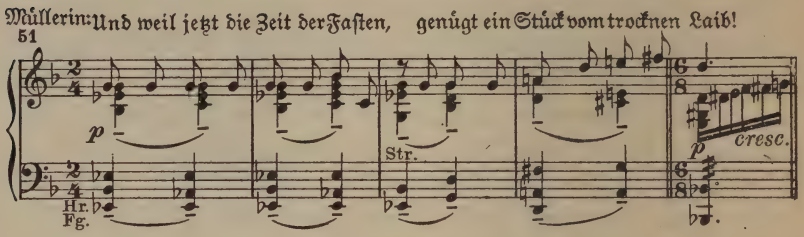
der Liebesfrage (48) ergeht sich in dem nun einsetzenden Orchesterzwischenspiel auch weiter noch ungestillt und mit leidenschaftlichem Schwunge. Nachdem auch das Frieder-Motiv (5) und namentlich die auf die Liebe des Paares bezüglichen Themen 8, 9 und 7 zu Worte gekommen sind, erscheint Thema 48 von neuem, aber in schmerzlich veränderter Fassung (Kl.-A. S. 155), und die Themen des boshaften Kobolds (2 und 3) machen frohlockend den Beschluß. Dann wird, gleichzeitig mit der Windmaschine von der Szene her, unter tiefen Trillern der Geigen, in den Bratschen und Kniegeigen ein neues Motiv vernehmbar. Es entstammt bereits dem nächsten, dem siebenten Bild, das uns zur Nachtzeit in eine Mühle führt, wo in Abwesenheit des Müllers die Müllerin ihren heißgeliebten Sakristan erwartet. Ihre verliebte Erregung (49) malt das Motiv:

Aber als es endlich an der Tür klopft, ist es nicht der verliebte Sakristan, und der hier zunächst kurz in Moll auftretende spätere Freudenwalzer (50) bereitet schon auf diese Enttäuschung vor.

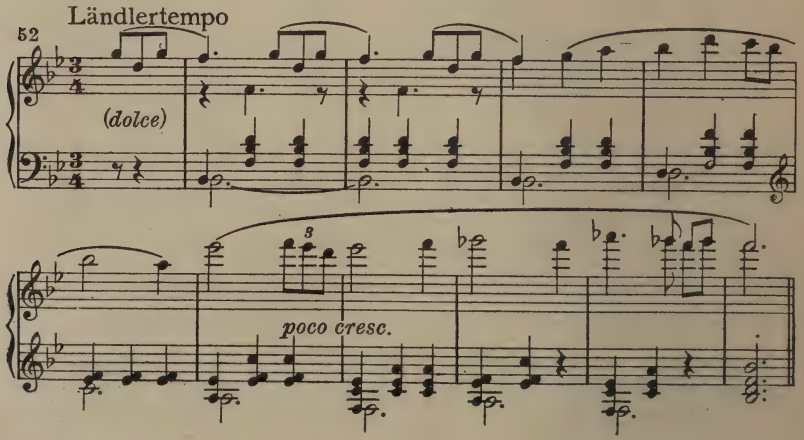


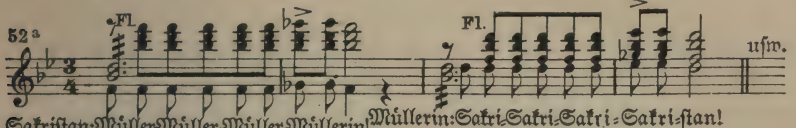

Das Katherlieschen ist es nämlich, das durch Regen, Donner und Blitz daherkommt und mit einem matten Raben im Arm nun eintritt. Den hat es mit gebrochenem Flügel unterwegs gefunden und mitleidig wie immer zu sich genommen, um ihn zu heilen. So berichtet sie auf der Müllerin Frage und bedient sich dabei sinngemäß des schönen Melos der Heilung aus „Banadietrich“ (vgl. dort Nr. 65c). Von der Dummheit und Gutmütigkeit Katherlieschens glaubt die Müllerin nichts fürchten zu müssen, und das Mädchen darf zur Nacht bleiben, bekommt aber nichts von den aufgetischten leckeren

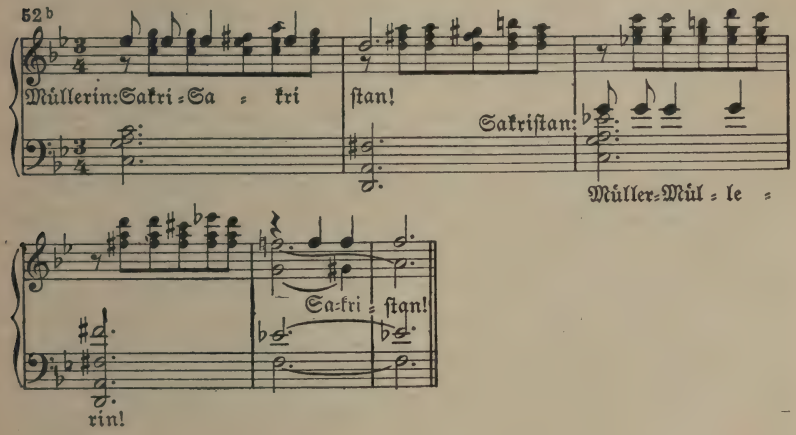
Speisen, sondern ein Stück trocken Brot, weil jetzt Fastenzeit sei. Liturgische Klänge (51) begleiten die heuchelnden Worte der Müllerin (vgl. auch „Bärenhäuter" Notenbeispiel 66).



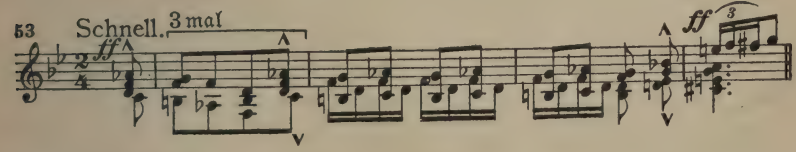

Chromatische Tonleitern der Streicher und scharfbetonte Bläserakkorde begleiten wiederum einen neuen Ausbruch des bösen Wetters draußen, Wind- und Donnermaschine helfen an ihrem Teile mit, und Motiv 49 schildert die fiebrige Erwartung der Müllerin. Katherlieschen muß sich mit einem lüsternen Blick auf den gedeckten Tisch in die Ecke auf sein Stroh zurückziehen und tut dann, als schliefe es. Endlich kommt der Sakristan und begrüßt die Müllerin mit feurigen Umarmungen. Der Walzer (50) entwickelt dazu geschmeidig in fröhlichem Dur seine melodische Linie schon ein Stück weiter, macht aber dann einem entzückenden Ländler (52) Platz.



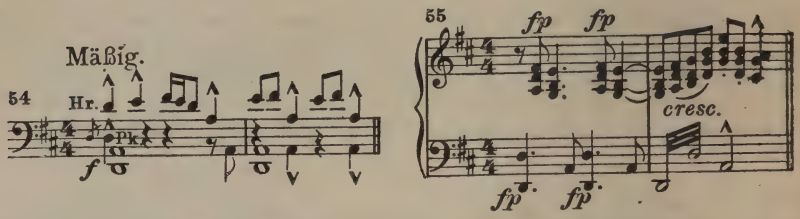



Wechselweise versichern sich Sakristan und Müllerin ihre Liebe und himmeln sich schmachtend und girrend an (52a und b). Nun erst, als sie sich zu Tische setzen, kommt der Freudenwalzer (50) ganz zu seinem Rechte, und der Sakristan singt Halleluja, daß „der Müller ist nicht da"! Aber die Freude wandelt sich in jähen Schreck, als es jetzt draußen wiederum klopft. „Wie närrisch rennen sie umeinander" (53).



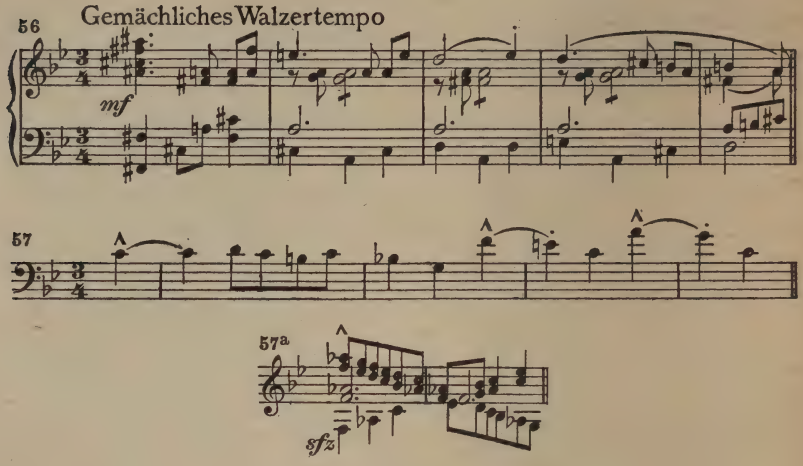

Hastig versteckt die Müllerin Speise und Trank hier und da und zuletzt auch den Sakristan in den Schrank. Nur kleinlaut wagen sich die beiden Themen 50 und 52 noch einmal hervor. Dann öffnet die Müllerin dem ungeduldig werdenden Gatten, und der Müller tritt ein. Zwei Prachtthemen (54, 55) umreißen diese Figur musikalisch.



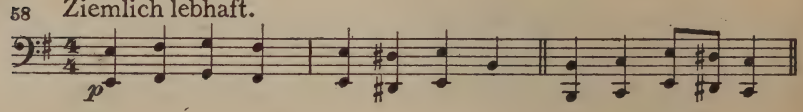

Die Müllerin empfängt ihn mit heuchlerischen Liebkosungen, was Katherlieschen veranlaßt, leise und schelmisch die girrende Weise der Müllerin vor sich hin zu trällern: „Sakri — Sakri — Sakri!“ (52b). Erregt (49) unterbricht die Müllerin sie mit lautem Räuspern. Der Müller aber, der nun das fremde Mädchen erst bemerkt, wendet sich an Katherlieschen und fragt, im Melos seines Motivs 55, was es denn so heimlich fest im Arm halte. Da gibt der lose Schelm seinen wunden Raben feierlich für einen Wahrsager aus. Der Müller geht auf den Leim und läßt, neugierig geworden, nicht eher nach, als bis er alles weiß, was der schwarze Geselle zu verraten hat. Katherlies drückt das Tier, daß es vor Schmerz krächzt, wobei die Sekunden aus Beispiel 44b wieder erscheinen, und verkündet dann unter wachsender Erregung der Müllerin (49) immer eine neue Rabenweisheit, nämlich zuerst, daß unterm Kissen Wein steckt und Braten im Ofenloch, ferner wo der Salat sich findet und endlich auch der Kuchen zum Nachtisch. Umsonst hetzt die erboste und geängstigte Müllerin ihren Mann auf: „Wirf sie hinaus aus deiner Diele! Verhext ist unsere Tugendmühle!“ Umsonst steht ihr das Hexenmotiv aus „Bruder Lustig“ (vgl. dort Nr. 26) hilfreich bei, das Mädchen zu verdächtigen. Der Müller hält sich an den sichtbaren Erfolg der Kunst des „Krächzers“ und setzt sich mit Katherlies zum Schmause, während seine Motive (54 und 55) mit fröhlichem Behagen erklingen und die Müllerin angstvoll zur Seite steht. Als der Rabe die fünfte und letzte Frage beantworten soll und Katherlies dafür sechzig Taler verlangt, wird des Müllers selbstbewußtes Motiv (54) doch etwas kleinlaut. Aber die Neugier siegt, er zahlt, und der Rabe krächzt (44b) dem Katherlieschen sichtlich Erschreckliches zu, denn das Mädchen vermag angeblich nur zitternd das Krächzen in verständliches Deutsch zu übertragen, und in gellender Hast treibt das Motiv der Erregtheit (49) sein Wesen im Orchester. Denn auch der Müllerin schwant Böses. In der Tat, es droht höchste Gefahr:

Katherlies verkündet, im Schrank stecke der leibhaftige Teufel, und das Teufel-Motiv (44) sowie das Hölle-Motiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10) unterstützen im Orchester die Wirkung ihrer Worte. So übt sie Vergeltung und straft der Müllerin Geiz und Treulosigkeit. Aber sogleich meldet sich auch wieder ihr gutes Herz und läßt sie einen Weg finden, um der Müllerin das Äußerste zu ersparen, dem Sakristan im Schrank einen gefahrlosen Abgang zu ermöglichen und dem verliebten Paar mit einem bloßen Denkzettel für diesmal aus der Not zu helfen. Sie hindert den Müller, den Schrank zu öffnen, tut dies vielmehr selbst, indem sie den Müller beiseite treten und beten heißt und vorerst den Beelzebub umständlich beschwört, wobei in die leeren Quinten der angeblichen Teufelsbeschwörung das Motiv der angsterregten Müllerin (49) scheu hineinklingt. Verschüchtert melden sich im Orchester auch Ansätze zum Walzer (50) und Ländler (52) des verliebten Paares, das nun so in der Klemme sitzt. Der Sakristan drinnen im Schrank gewinnt auf diese Weise Zeit genug, die Lage zu erfassen, und verläßt, als Katherlies mit den Worten: „Satan! Heraus!" die Tür endlich öffnet, in jagender Flucht Schrank und Zimmer, indem er seinen schwarzen Rock über den Kopf zieht und sich so nach Kräften unkenntlich macht. Das Teufelsmotiv (44) stolpert Arm in Arm mit dem verzerrten Walzerthema (50) hinter ihm drein. Der Müller sinkt vor Schreck auf die Knie; er ist überzeugt, daß dies der Leibhaftige war, und nur beklommen folgt diesmal sein sonst so selbstbewußtes Motiv 55 in Moll dem Genossen (54). Die Müllerin aber atmet auf, und Katherlies beschließt die köstliche Szene mit den pfiffigen Worten: „Jetzt sag' noch einer, daß ich dumm bin!"

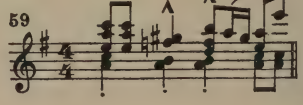
Ein längeres Orchesterzwischenspiel läßt nach dem Fallen des Vorhangs in behaglicher Breite die gefälligen Tanzweisen dieses Bildes noch einmal vor unserm Ohr erstehen (50, 52). Auch das Motiv der verliebten Müllerin (49) verliert hier seinen erregten Ausdruck, und selbst die Motive des Teufels und der Hölle (vgl. „Bärenhäuter" Nr. 8 und 10), welche gleichzeitig mit 49 erklingen, kommen so gemütlich daher, als freute sich Beelzebub selber über den gelungenen Streich und seinen unfreiwilligen Stellvertreter in der Person des verängsteten Sakristans. Alle miteinander klingen in einer behaglichen Walzerweise (56) aus.



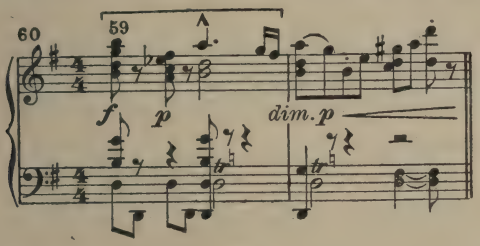

Ihr schließt sich dann eine derbere Tanzweise (57) an. Damit ist der thematische Stoff des Zwischenspiels bezeichnet. Schließlich stellt sich ein neues, geschäftiges Motiv (58) ein.



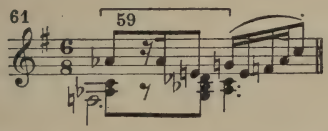

Der über dem achten Bild aufgehende Vorhang zeigt uns denn auch ein Wirtspaar in emsigster Tätigkeit. Wirt und Wirtin sind nämlich eifrig damit beschäftigt, er, einen Tisch zu hobeln, sie, einen hölzernen Esel zu schnitzen. Beide Stücke sollen dem „Tischlein deck' dich" und dem Goldesel Bricklebrit Frieders aufs Haar gleichen und heimlich mit jenen vertauscht werden. Einstweilen aber sehen wir gleichzeitig auf der geteilten Bühne Frieder in seinem Schlafgemach neben der Wirtsstube noch im Besitz der echten Stücke und werden Zeuge, wie ihm der Tisch Speisen und der Esel Gold nach Belieben liefert. Flüsternd tauschen Wirt und Wirtin ihre Zuversicht auf das Gelingen ihrer List aus (59).



Frieder aber legt sich nebenan befriedigt zu Bett. Derweil vollendet das Wirtspaar sein heimliches Werk und ergeht sich schon im Vorgeschmack der Freude (60) über sein Gelingen in einer fröhlichen,

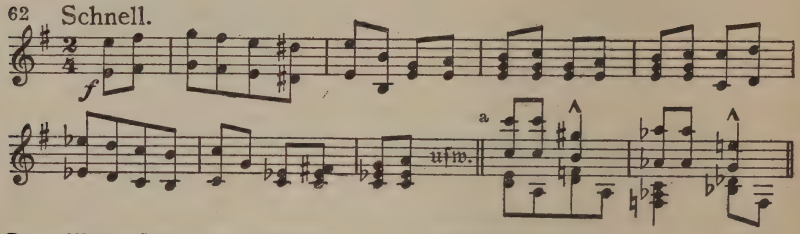



aus Nr. 59 entwickelten Weise. Die emsige Tätigkeit in der Wirtsstube (58) erregt schließlich doch Frieders Verdacht; er stellt sich aber, als schliefe er fest, und der durchs Schlüsselloch spähende Wirt läßt sich durch sein Schnarchen richtig täuschen, schleicht mit seinem Weib in Frieders Kammer und vertauscht Tisch und Esel. Voller Freude kehren beide in die Wirtsstube zurück (59), umarmen sich (60) und gehen dann daran, den Tisch und den Esel Frieders zum Spenden ihrer Schätze zu bewegen (47). Aber weder gütliches Zureden noch Grobheit führt zum Ziele. Das Motiv der Teufelsgaben (47) wiederholt sich zwar unaufhörlich, aber gleichsam unwirsch in verzerrter melodischer Linie. Eine neue Umformung (61) des Motivs 59 malt



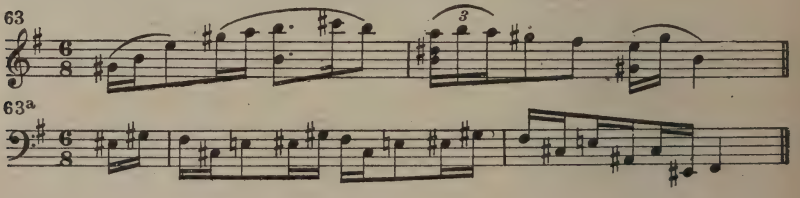

den fruchtlosen Eifer der diebischen Wirtsleute im Wechsel mit ihm. Frieder ist derweil aus dem Bett gestiegen und beobachtet nun seinerseits durchs Schlüsselloch heiter, wie das Diebespaar sich abmüht. Endlich tritt er in die Wirtsstube, wobei das Motiv der Teufelsgaben (47) in seiner ursprünglichen Gestalt ihn als Herrn und Meister grüßt. Spöttisch spricht er die entsetzt auffahrenden Wirtsleute an (35). Daß das Stehlen nicht so leicht ist, bekundet im Orchester auch die Wiederkehr eines Motivs aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 65b), das dort dem diebischen Berufs- und Leidensgenossen unseres Wirts gewidmet ist. Aber, wie vorhin das Motiv seiner Tatenlust (35) schon

andeutete, Frieder hat seinen Plan schon fertig und macht die Wirtsleute nur noch dadurch ganz sicher, daß er ihnen ruhig das Geheimnis preisgibt, wie man Tisch und Esel zum Spenden bringen kann (47). Bevor der wieder Mut fassende Wirt sein Glück aber noch versuchen kann, ruft Frieder: „Knüppel aus dem Sack!" und dieser tut seine Schuldigkeit und verprügelt den Wirt und die Wirtin gehörig. Frieder begleitet die Tätigkeit des braven Knüppels befriedigt mit einem Prügelsprüchlein (62).

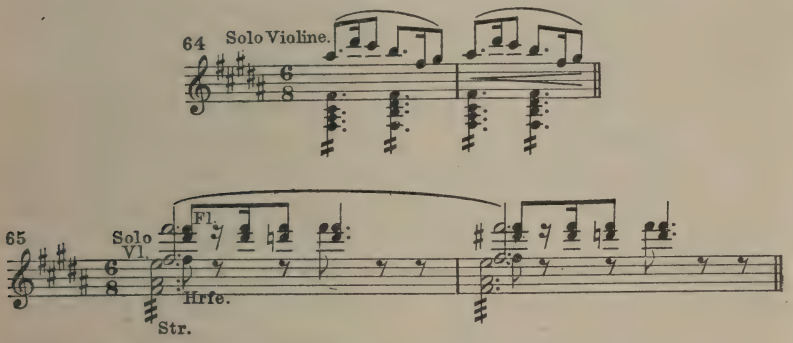



Das Wehgeschrei des Wirtspaares lockt Mägde, Knechte und Gäste herbei, und diese werden Zeuge, wie die Geprügelten nun auch noch zu tanzen beginnen. Denn Frieder setzt die Flöte an und trillert, während im Orchester die Trompete übermütig sein Thema (5) bringt, dem sich die Tanzweise 6 anschließt. Der Chor kann sich keinen Vers auf das rätselhafte Schauspiel machen und fragt, ob sie wohl den Veitstanz hätten, wobei dem Wirtspaare das Motiv seiner eignen Lustigkeit (60) zeigt, daß, wer den Schaden hat, für Spott nicht erst zu sorgen braucht. Frieder setzt endlich die Flöte wieder ab, schickt den Knüppel in den Sack zurück (47), und der Vorhang fällt.

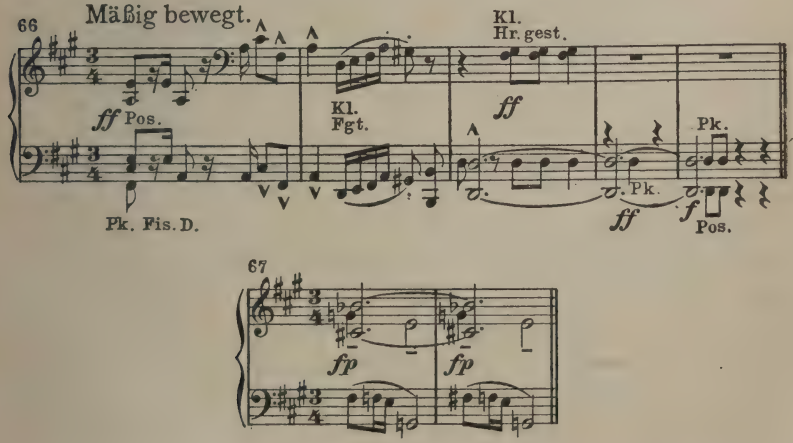
In dem nun zum letzten, neunten Bild überleitenden Orchesterzwischenspiel verklingt zunächst das Motiv der Teufelsgaben (47); im weiteren Verlauf zeigen uns die Motive der Tatenlust (35 und 36) unser Paar auf dem Wege zur Erfüllung der ihm gestellten Aufgaben. Friedens Frohgefühl, mit dem er sich nach Lösung aller auf den Heimweg macht, schildert ein neues Motivpaar (63).



Der gleichen Stimmung verleiht dann auch das Motiv der Lebenslust (13) Ausdruck, mit dem einst Katherlies ihrem Vertrauen auf die Zukunft Worte gab und das nun des heimwärts ziehenden Frieder Gedanken auf die Geliebte (36) lenkt. Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir Katherlieschen nahe am Ziele. Sie findet das Haus des Menschenfressers und an ihm den Käfig, in dem sich das singende springende Löweneckerchen (64) befindet. Es antwortet auf ihre Fragen, ob es goldene Eier lege und mit ihr kommen wolle, mit „pip, pip", und im Orchester gesellt sich dazu ein wunderliebliches Gezirpe (65).



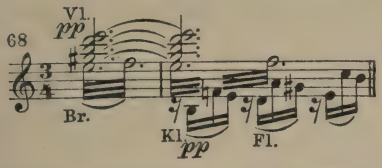

Schon will Katherlieschen voll Freude sich des Käfigs bemächtigen. Da guckt der Menschenfresser (66) zum Fenster heraus.



Einem minder tapferen Mädchen könnte dieser nach Menschenfleisch lüsterne Geselle samt seinem schier erschröcklichen Motiv (66) wohl eitel Angst und Furcht einflößen. Katherlies aber begrüßt ihn ganz zutraulich, nennt ihn nach seinem Gegrunze gar dreist ihren „teueren Herrn Norr-Norr!" und benutzt obendrein auch noch sein eignes Motiv (66) dazu, ihn zu bitten, daß er ihr, dem dummen Katherlieschen, doch erst vormachen möge, wie sie den Kopf in seine Schlinge zu legen habe. Der Tölpel tut das, und Katherlieschen zieht hurtig die Schlinge so fest an, daß jener fast erstickt. In Todesangst und röchelnd (67) schwört er ihr „bei seinem Bauche", daß er sie mit dem Vöglein frei abziehen lassen werde. Da läßt sie die Schlinge los; er fällt ohnmächtig zu Boden und wird von dem unverzagten Mädchen mühsam in sein Haus geschleppt, dessen Tür sie von außen verrammelt. Das Motiv des Menschenfressers (66) begleitet in stoßweisen Ansätzen dieses klägliche Ende seiner Hoffnung auf den leckern Braten. Nun aber wendet sich Katherlieschen dem Löweneckerchen (65) zu, umtanzt fröhlich dessen Käfig und sucht ihm Beeren zum Futter. Das benutzt das boshafte Hütchen (3), um unbemerkt die Tür des Käfigs zu öffnen, worauf der Vogel davonfliegt. Katherlieschens Freude verwandelt sich jäh in tiefsten Schmerz, als sie den Verlust merkt, und ihre frohlockende Weise 65 färbt sich bei ihren beweglichen Klagen ins tiefschmerzliche um. Sie sinkt weinend zu Boden.

So findet sie Frieder, der mit seinem Tisch und dem Esel auf dem Rücken munter (35) dahergesprungen kommt; aber sein jubelnder Gruß (13) findet bei ihr keinen Widerhall. Ihre Stimmung ist hoffnungslos, denn ohne das Löweneckerchen darf sie, so meint sie, nicht heim. Ihr Unmut richtet sich nun auch gegen Frieder, der sie, als sie ihn zuletzt sah (im sechsten Bild) nicht mehr hatte kennen wollen. Daß das Hütchens Werk war, ahnt sie nicht, aber nun ist sie gerade in der rechten Stimmung, Vergeltung zu üben (36). Jetzt tut sie, als kennte sie ihn nicht, und es wiederholt sich das dem Leben so fein abgelauschte Gespräch aus jenem Bild, nur mit dem Unterschied, daß nun Frieder der Enttäuschte ist und schließlich traurig davongeht. Das schöne Thema seiner Liebe zu Katherlies (8) begleitet seinen Abgang. Katherlies aber bereut, kaum daß er fort ist, ihren Trotz schon und glaubt jetzt selbst, daß sie, wie alle Welt sagt, dumm ist.

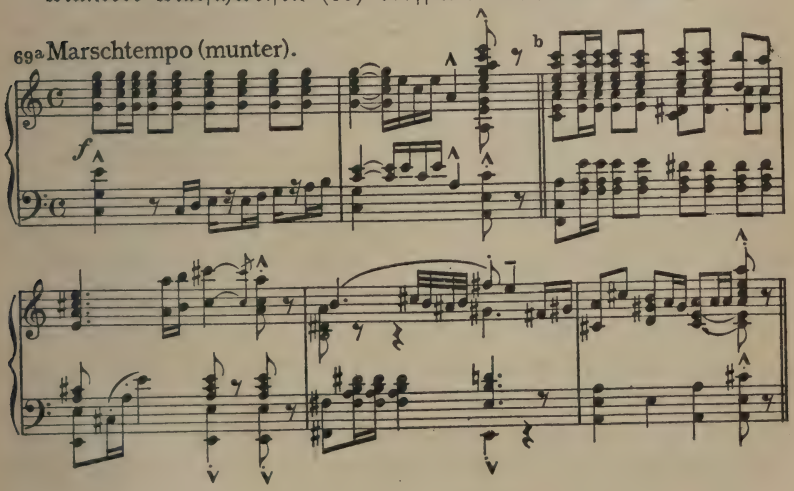
Da kriecht eine Kröte (68) auf sie zu und guckt ihr lange ins Gesicht.

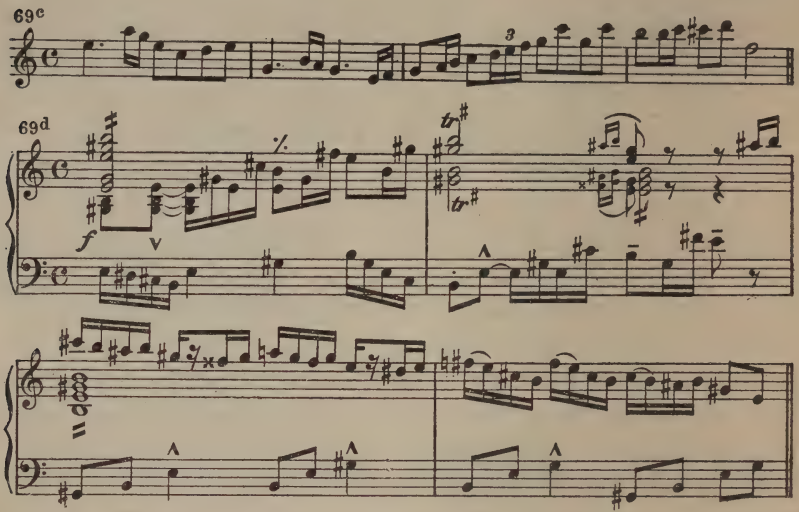



Katherlieschen wendet sich zutraulich zu dem Tier. Dieses aber kriecht davon und läßt ihr eine Nuß zurück mit der Inschrift: „Brich mich auf, wenn Not dir naht!" Nachdenklich erwägt Katherlieschen, wer ihr dies wohl schickte. Da erklingt von fern her Frieders Stimme, die wehmütig ihren Namen ruft. Dazu schwingt das schöne Thema der Liebesfrage (48) sein melodisches Band wie grüßend durch die Luft. Auflauschend ruft Katherlieschen Frieders Namen und bricht dann, während Thema 48 in schönen Modulationen H dur erreicht, im Melos dieses Themas sinnend in die wehmütige Frage aus: „Frieder! Ach! Wirst du mein?" Sie verhüllt das Haupt und birgt es auf dem Rasenlager. Im Orchester geleitet das Thema der Liebesfrage (48) in verklingenden Nachahmungen zum Schluß des Aktes.

## Dritter Akt

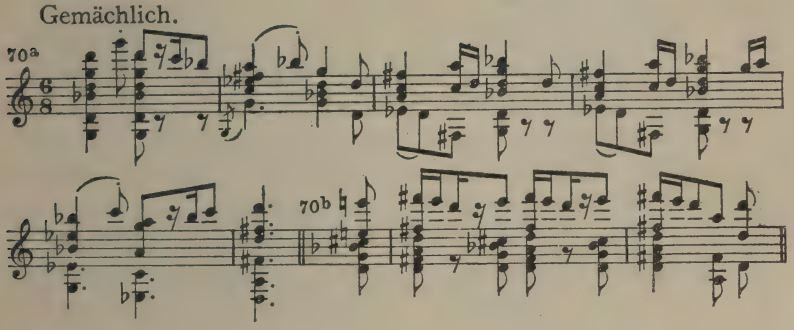
Muntere Marschweisen (69) eröffnen den dritten Akt.



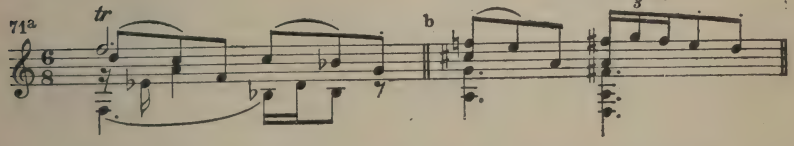



Die Szene ist die des ersten Akts, ein Zimmer in Frieders Hause. Alles ist festlich geschmückt, denn man erwartet Frieders Heimkehr. Frieders Mutter ruft, wenn der Vorhang sich nach einigen einleitenden Takten (69a) geöffnet hat, sogleich die Mägde und die Nachbarn zusammen (69b), denn Peitschenknallen zeigt ihr an, daß Frieder heimkehrt und zwar in höchst fürnehmer Kutsche (69c/d). Kaum erkennt man in dem prächtig gekleideten Herrn, dem Diener seinen Tisch, den Esel und den Sack mit dem Knüppel nachtragen, unsern wackeren Frieder. Aber die flotten Marschweisen (69), unter denen sein Einzug in das Vaterhaus vor sich geht, passen ausgezeichnet zu dem Bilde, das der glückhafte Frieder bietet, und zu der Stimmung, in der er nun selbstbewußt die Mutter und die Nachbarn begrüßt und sein Wundertischlein und den Goldesel ihnen vorstellt. Auch für Trude hat er, eingedenk des Strafgerichts (31), den Zettel bereit, auf den er die Antworten auf die drei schweren Fragen schrieb und der ihn nun von der bedungenen Strafe lösen helfen soll. Hastig fragt Trude nach den drei goldenen Teufelshaaren (44 und des Teufels Droh-Motiv Nr. 8b aus dem „Bärenhäuter"). Indem er derweil den Zettel auf den Tisch legt, überreicht er ihr diese stolz (69c). Da lenkt das unsichtbare Hütchen (2) durch einen Schrei die allgemeine Aufmerksamkeit nach dem Hintergrunde und benutzt die Gelegenheit, den Zettel mit einem

leeren zu vertauschen, während gleichzeitig einige andere Kobolde Tisch und Esel mit ähnlichen Stücken verwechseln. Und als Frieder seine Kunst nun zeigen soll, geht er zwar frisch und selbstbewußt (70) ans Werk.




Aber der Esel Bricklebrit bleibt, statt „vorn und hinten Gold 'raus zu schütten" (47), gänzlich untätig. Alles Rütteln und alle Wut (70a) helfen dem guten Frieder nichts. Seine Mutter und der Chor verspotten ihn nur: „Frieder! Du Tapperle! Bist doch der Alte geblieben!" Da läßt er von dem Esel ab (47) und versucht es mit dem Tischchen. Motiv 49 malt kurz seine ärgerliche Erregung. Er stellt den Tisch in die Mitte und fordert alle auf, sich mit Eßgeschirr zu versehen und ihm ihre Leibspeisen zu nennen. Thema 70 entwickelt sich dabei zuversichtlich in ganzer Ausdehnung. Der Chor rückt nun gruppenweise mit seinen Wünschen heraus, und zwei Motivbildungen (71) begleiten in eifriger Wiederholung alle die Namen der gewünschten Speisen.

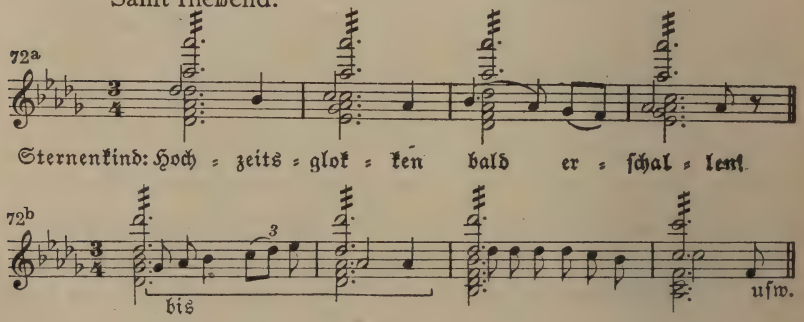



Das Wasser kann einem dabei im Munde zusammenlaufen. Aber dabei hat es auch sein Bewenden. Denn so nachdrücklich Frieder auf das Tischlein auch einspricht (70a) und ihm schließlich droht, auch der Tisch versagt, und wütend ruft Frieder (5) nun den „Prügel aus dem

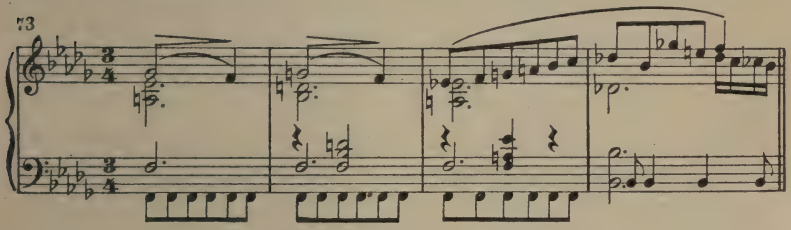
Sack". Der, als einzige der drei Teufelsgaben, gehorcht denn auch und erwischt unfehlbar wie immer den Schuldigen: man hört nämlich Hütchen laut unter seinen Hieben schreien und im Orchester eine Fortbildung des Schmerzmotivs (44c), sowie im Anschluß daran die Hütchenmotive (2 und 3a).

Nun gewinnt aber Trude, als sie Frieders Gaben so versagen sieht, etwas von ihrer schwindenden Zuversicht auf Frieders Hand wieder, wobei sich ihr Thema 17 siegesbewußt mit den Marschweisen 69d und c verknüpft. Sie verlangt die Antworten auf ihre drei Fragen zu hören. Da erfährt Frieders Selbstbewußtsein (70a) wiederum eine arge Enttäuschung: der Zettel auf dem Tisch ist leer, und gemerkt hat er sich „das dumme Zeug" nicht (35). Alle lachen ihn aus, und man erklärt ihn für „noch dümmer als die Katherlies". Trudes Siegesbewußtsein (69d) aber schwillt, und auch Frieders Mutter, die ihren Heiratsplan (15) nun endlich gelingen zu sehen meint, redet dem Sohn gut zu. Frieder sträubt sich zwar noch gegen den Verlobungskuß, den Trude (17) gleich auf der Stelle fordert, aber er beginnt doch recht kleinmütig zu werden. Seine Mutter benutzt seine nach so anhaltendem Pech verständliche verzagte Stimmung und setzt hurtig die Hochzeit auf morgen an. Unter den Klängen der Marschweisen (69), unter denen Frieder eben erst seinen prächtigen Einzug in die Heimat gehalten hatte, geht sie mit den Mägden an die Zurüstung des Festes, Frieder aber folgt den Abgehenden bekümmert nach.

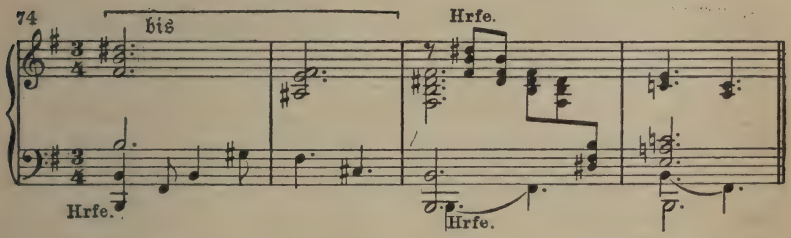
Nur Trude bleibt zurück (17). Sie traut ihrem Siege noch nicht ganz und beschließt, sich zur Sicherheit im Hexentanz (19) Rat zu holen. Da dringt ein lieblicher Gesang von draußen an ihr Ohr.



Katherlieschen, als Sternenkind (72) verwandelt, heischt mit ihm Einlaß in das Hochzeitshaus. Trude erblickt sie durchs Fenster und erkennt das Katherlieschen nicht. Das wirkte das wunderbare Sternenkleid, das Geschenk der Kröte in der geheimnisvollen Nuß. Es erregt Trudes Neid. Trüge sie dieses Kleid, müßte Frieder sie, so meint sie, auch ohne Liebestrank lieben. Drum läßt sie Katherlieschen eintreten und feilscht mit ihr um das Sternenkleid (73).

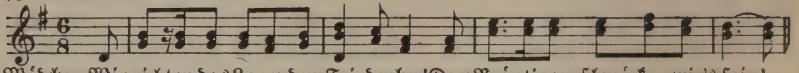



Doch Katherlieschen (72) will es ihr nicht um alles Gold, sondern nur gegen die Zusage überlassen, daß sie eine Nacht allein in des Bräutigams Gemach bleiben dürfe. Trude (73) sucht dem seltsamen Verlangen mit Spott zu begegnen und beschließt heimlich, Frieder einen Schlaftrunk (74) zu reichen.

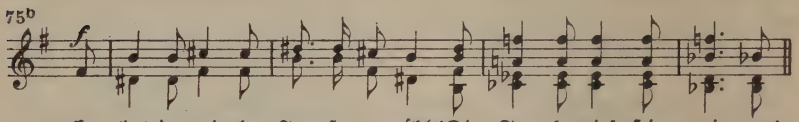



Daß sie der Kunst des Schläferns mächtig ist, deutet die Flöte mit dem Hexenmotiv aus „Bruder Lustig“ (vgl. dort Nr. 26) an. Nun erst sagt sie (17) Katherlies die Erfüllung ihres Wunsches zu und erhält von dieser (72) das Versprechen, ihr das Sternenkleid beim ersten Hahnenschrei auszuhändigen. Dann gehen beide ab, denn die Mägde nahen schwatzend und lachend mit Frieder und rüsten ihm hier sein letztes Junggesellenlager. Die Arbeit begleitet ein munteres Lied (75).

75a Ziemlich lebhaft.

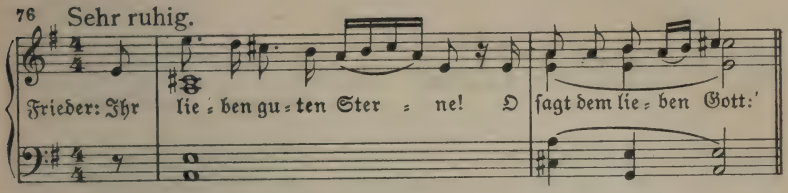



75b

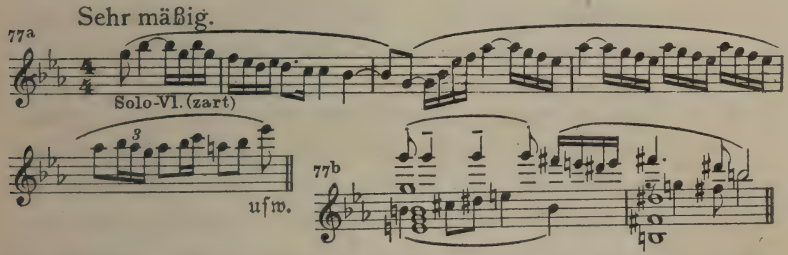



Schließlich schickt Trude, die in Begleitung von Frieders Mutter mit dem Schlaftrunk zurückkommt, sie davon und reicht den Trank (74) dem Frieder. Er trinkt davon, aber ihrem Werben um seine Liebe und einen Kuß widersetzt er sich auch jetzt noch grob und derb, so daß seine Mutter ihn schilt und bei Trude entschuldigen zu müssen meint (14). Ihr Motiv 15 spannt sich dabei aber sorgenvoll über den übermäßigen Dreiklang. Auch der Mutter kommt der Bursche herzhaft grob, und sie wendet sich wütend ab (14) und mahnt Trude leise zur Geduld. Trude aber geht mit ihr in stolzem Vertrauen auf ihren Sieg davon (17), und das Lied vom Junggesellenabschied (75) läßt die Szene ausklingen.

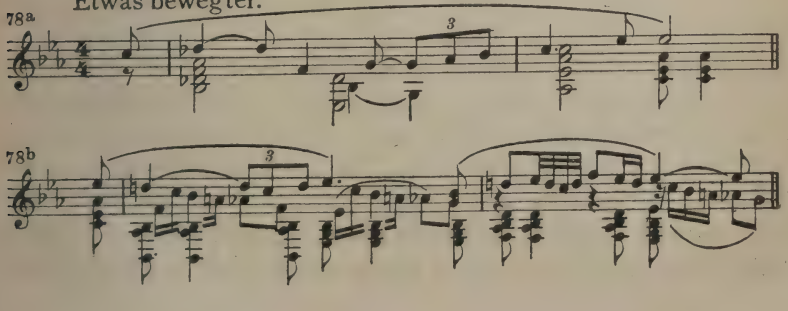
Nur ein Lämpchen erleuchtet noch schwach den Raum, in dem Frieder nun allein zurückbleibt. Er wirft sich unruhig auf das Lager und sinnt seinem Mißgeschick nach. Der Einzugsmarsch (69c) in alterierter Harmonisation, Trudes Motiv (17) und sein eignes selbstbewußtes Thema (70a) malen seine Stimmung und bezeichnen den Weg der Gedanken seines Selbstgesprächs. Ehe er Trude heimführt, will er lieber fliehen, und schon bevor er das Ziel seiner Sehnsucht mit Namen nennt, deutet im Orchester das Motiv 36 auf die muntere Gefährtin seiner Jugend. Wo mag sein Katherlieschen weilen? Das fragt er nun sinnend, und im Orchester heischt mit ihm das zarte Thema der Liebesfrage (48) Antwort. Und fände er sie, was hülfe es ihm? Sie wollte ihn ja neulich nicht mehr kennen! In seiner Herzensnot schaut der wackere Bursche durchs Fenster zu den Sternen empor und klagt denen in einer rührend innigen Weise (76) sein Leid.

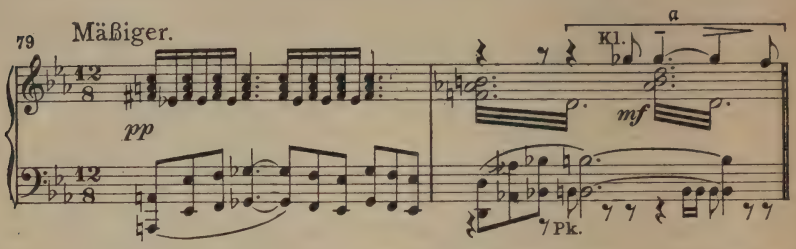



Aber nun beginnt der Schlaftrunk Trudes (74) zu wirken, mühsam geht er zum Lager zurück und schläft ein. Auch seine Motive 70a und 5 sinken wie ermattet hin. Da naht sich Katherlieschen leise hereinschleichend dem Schläfer, und mit ihr erscheint im Orchester eine weitgeschwungene Melodie der Solo-Geige über ruhig schwebenden einfachen Harmonien.



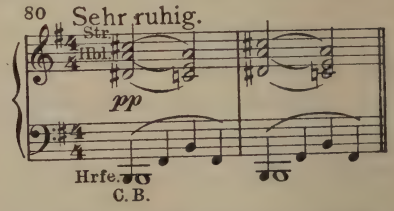

Sie entwickelt sich im weiteren Verlaufe (77b) zu immer inbrünstigerem Ausdruck und gilt der Helferin und Weckerin (77), als welche Katherlies jetzt an des Geliebten Lager tritt. Aber umsonst ruft sie ihn beim Namen, umsonst ertönt schließlich im Orchester das Motiv der Liebesfrage (48). Lähmender Schlaf macht Frieder stumm. Da überkommt sie mit Macht das bittere Gefühl getäuschter, schmerzlicher Sehnsucht (78).






Doch bei sich selbst sucht sie die Schuld. Sie klagt sich an, daß sie ihn jüngst in trotziger Verblendung von sich gewiesen hat, statt sein holdes Grüßen zu erwidern, daß sie einem Unhold (79), und sei es dem Groll in der eignen Brust, es möglich machte, zwischen den Geliebten und sie, störend und verwirrend, sich einzudrängen.

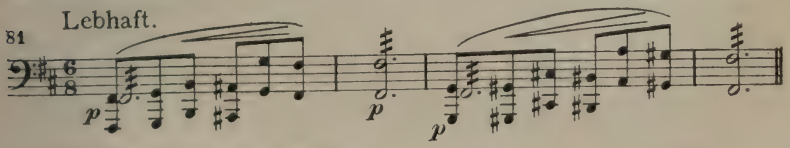
Die schmerzvolle Figur bei a malt ihren reuevollen Jammer. Liebessehnen (7) und Reueverlangen (78) lassen sie innige Worte an das verschlossene Ohr des Geliebten richten. Sie gesteht ihm frei, wie sein abweisendes Verhalten zu ihr (Kl.-A. S. 147 ff.) sie gekränkt (48), sie trotzig und rachsüchtig gemacht habe. Ist es nun, daß Hütchen wieder gut machen will, was er damals mit seinem einschläfernden Saft angerichtet hatte, oder reizt es ihn, jetzt Trude und ihrem Vertrauen auf ihren Schlaftrunk einen Possen zu spielen? Genug, er schleicht herbei (3 und 2) und kitzelt Frieder mit einer Pfauenfeder an der Nase. Da beginnt Frieder im Traum (80) zu sprechen.



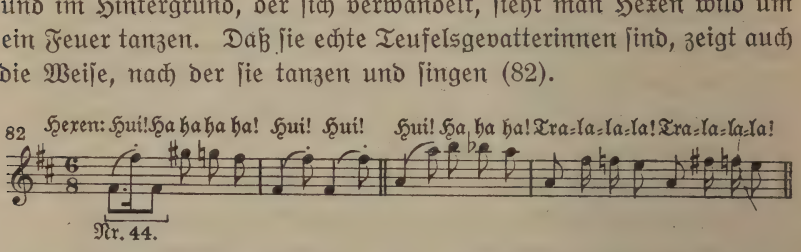

Die Pfauenfeder erweckt in ihm die Vorstellung von Trudes kitzelndem Kuß, und Katherlies muß voll Trauer erkennen (28), daß Trude auch seine Träume beherrscht. Auch von der bevorstehenden Hochzeit (69c) spricht sein träumender Mund (80). Da greift das wiederum hervorhuschende Hütchen (3) zu derberen Mitteln, rüttelt und kitzelt den Träumer und gießt ihm schließlich Wasser über den Kopf. Nun fährt Frieder auf (35 und 70). Sein waches Denken führt ihn sogleich den

Gegensatz zu einst vor Augen: sonst träumte ihm wohl „von einer holden, treuen, lieben, süßen Maid“ (8), und der Sonne milder Morgengruß weckte ihn (im Orchester weist hier das Sonnenthema aus „Banadietrich“ (vgl. dort Nr. 65a) sowie im Anschluß daran das Motiv des greisen Ekhart, des Sonnenboten („Kobold“ Nr. 13), kurz, aber mit allumfassender Ausdrucksgewalt auf das segenspendende Tagesgestirn hin); heute aber ängstigte ihn im Schlaf Trudes Kuß (17), und ein kalter Guß machte ihn unsanft munter. Als ob seine Braut ein Schratt wäre, der ihn nachts, gleich einem Kobold (vgl. Motiv Nr. 3 aus dem „Kobold“), quält! Da lenkt er denn wenigstens seine Gedanken zu seinem geliebten Katherlieschen und bittet treuherzig (76) den lieben Gott, er möge ihm das liebe Mädchen doch im Schlaf erscheinen lassen. Und siehe, sein Gebet geht stracks in Erfüllung. Katherlieschen richtet sich aus ihrem Versteck auf und steht in ihrem Sternengewand im mild leuchtenden Mondenschein vor ihm. Zart singen die Geigen über einer aus Duft und Glanz gewobenen Orchesterbegleitung in milder Verklärung die liebliche Weise des Sternenkindes (72). Staunend blickt der Bursche auf die holdselige Erscheinung, aber erst, als Katherlieschen innig und mit verhaltenem Jubel seinen Namen ruft, erkennt er sein Mädchen, das nun sein Sternengewand von sich wirft und nur noch sein Katherlieschen zu sein begehrt. Jetzt schlagen die Wogen zukunftsfrohen Sehnens in beiden hoch empor, und jauchzend begrüßen sich die endlich Wiedervereinten in einem auf dem Sehnsuchtsmotiv (78a und b) sich aufbauenden wundervollen Zwiegesang, der weiterhin beim Preise des milden Mondenlichts, das ihnen bescherte, was die Sonne ihnen nicht gönnte, in das Motiv ihrer Liebe (7) übergeht. Sein Dämmerschein, so bitten sie, möge nun auch noch ihrer gemeinsamen Flucht hold sein.

Hier aber macht Trude ihren Zukunftsplänen ein rasches Ende. Sie tritt ein (25), und unter ihrer Zaubergerte erstarrt Frieder. Sie bläst ihn an, und er erblindet. Als sie aber ihr Hexenwerk (19) auch an Katherlieschen versucht, bleiben ihre Künste wirkungslos (81).



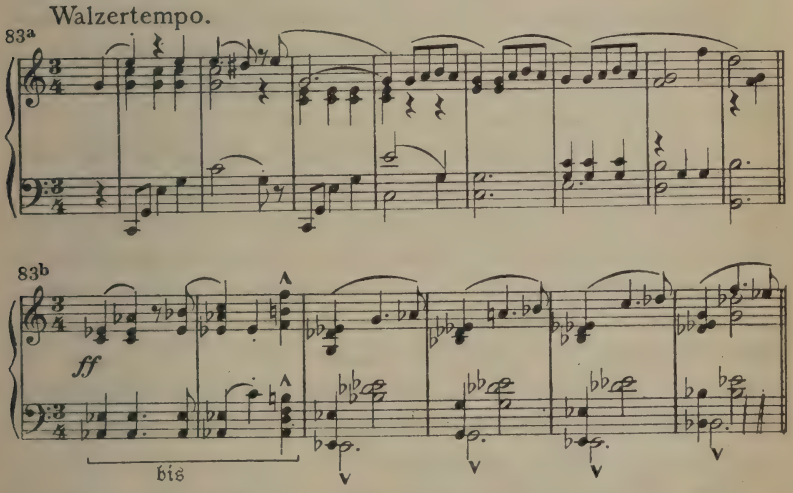
Auf die entsetzte Frage, die Frieders Mutter an Trude richtet, ob sie denn eine Zauberin sei, gibt Katherlies lächelnd die Antwort, das möchte Trude wohl sein, sie verstünde es nur noch nicht. Dabei benutzt sie Trudes eigne Motive, nämlich das ihrer klugen List (73) und den Hexentanz (19), um ihre ohnmächtige Kunst zu verspotten, die an Katherlies zu schanden wird. Denn sie ist ein Sonntagskind. Aber das Thema von Katherlieschens reinem Herzen (1), in das diese für Trude niederschmetternde Eröffnung (81) eingekleidet wird, gibt uns recht eigentlich erst die Begründung, warum sie gegen Trudes Zauberkünste gefeit ist. Weit mehr als das Zufällige ihrer Geburt ist die Reinheit ihres Wesens der Schutz und Schirm, der das Böse ihr gegenüber letzten Endes ohnmächtig werden läßt. Frieders Mutter wird nun inne, wie sehr sie mit ihrem Heiratsplan (15) für den Sohn in die Irre ging, denn dieser steht jetzt, dank der „reichen Braut", starr und, als sei er dem Reich des Todes (39) schon untertan, vor ihr. Katherlieschen jedoch läßt sich nicht beirren. Zunächst schafft sie Trude, die ihn behexte, aus dem Weg, indem sie in Frieders Tasche greift und auf dessen Flöte ihr zum „Hochzeitstanz" (75) aufspielt. Nach einleitendem Triller, den Motiv 81 in den Bässen unterlegt, erklingen von der Bühnenmusik (Triangel, Tamburin, Becken und große Trommel) begleitet, in den Flöten der Hexentanz (19) und der lüsterne Hexenwalzer (20). Da kann Trude den lockenden Klängen nicht lange widerstehen. Im Tanze fallen ihr Kröten und Mäuse aus dem Munde, und im Hintergrund, der sich verwandelt, sieht man Hexen wild um ein Feuer tanzen. Daß sie echte Teufelsgevatterinnen sind, zeigt auch die Weise, nach der sie tanzen und singen (82).




Denn sie weist als rhythmischen Keim die hinkende Teufelsoktave (44) auf. Schließlich kommen die Hexen tanzend nach vorn, reißen Truden mit sich fort und verschwinden mit ihr samt dem ganzen Hexenspuk, sobald Katherlies aufhört zu blasen. Nur in der Tiefe verklingt noch dumpf der Hexenwalzer (20), während Alle in Entsetzen regungslos

stehen. Nun erst, da Trude nicht mehr zu fürchten ist, geht Katherlieschen daran, Frieder zu helfen und ihn mit ihrer lebenspendenden Salbe aus seiner Erstarrung zu erwecken. Ihr Entschluß führt noch einmal das schon erwähnte Melos der Heilung aus „Banadietrich" (vgl. dort Nr. 65c) herauf. Ihr Vorhaben gelingt unter den Klängen des von Solo-Geige und Flöte in zartem Wechsel vorgetragenen Themas der Weckerin (77), mit dem sie schon einmal seinem lähmenden Schlaf genaht war (Kl.-A. S. 261), und Tränen, die sie auf seine Augen weint, geben ihm auch sein Augenlicht wieder. Da bricht der Chor in freudigen Dank aus und rühmt laut Katherlieschens Tun, freilich mit dem Zusatz: „So ist die Dummheit auch einmal gescheit!" Es muß noch schlimmer kommen, bis die Menge einsieht, daß Katherlieschen klüger ist als sie Alle.

Nun rüstet man sich aber flugs zu frohem Gelage (57) und zum wahren Hochzeitstanz (63), denn jetzt gilt es der Feier der Vereinigung Frieders und Katherlieschens, die durch alle Wirrnisse ihre treue Liebe zusammengeführt hat. Ein geschmeidiger, behaglicher Walzer (83) mit einem derben Seitenthema (83b) setzt ein.



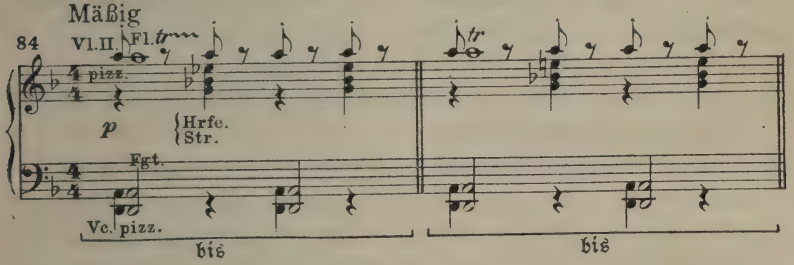

Die Burschen schwenken ihre Mädel oder tanzen derb (83b) um sie herum. Hütchen aber benutzt das Durcheinander von Tanz und Ge-

lage zu neuen Streichen, wobei ihm eine Schar von Kobolden hilft. Dem einen Gast stellt er ein Bein beim Tanz, dem andern wirft er den Humpen um, wieder andere werden gekitzelt, gebissen, gestoßen, von den Bänken geworfen und so auf alle Weise geneckt. Dem Dorfrichter, der ein Hoch auf das Brautpaar ausbringt, stößt er an den Krug, so daß der Wein verschüttet wird. Der Richter haut seinem Nachbar, den er für den Schuldigen hält, eine herunter. Von hier an beginnt im Orchester die Herrschaft des Streit-Motivs (10), das wir seit dem Vorspiel nur zweimal in flüchtiger Andeutung (Kl.-A. S. 236 Z. III) vernommen hatten. Zugleich mit den Vorgängen auf der Bühne, wo Zank, Streit und Schlägerei sich auf immer mehr Gruppen ausdehnen, wechselt es mit den Tanzthemen (57, 83) immer wieder ab. In höchst ergötzlicher Weise geraten die einzelnen Chorgruppen schärfer und schärfer aneinander und gehen endlich von Schimpfworten, zu denen die Dorfnamen aus der Umgebung von Bayreuth („Bindlacher Lackel", „Ramsentaler Rammel", „Himmelkroner Hammel", „Unterschreezer Lümmel") wohl nicht ungern und auch nicht unverdient herhalten und wobei der anklingende Pfingsttanz aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 67) die örtliche Färbung auch musikalisch betont, zu allgemeiner Keilerei über. Umsonst suchen Frieders Mutter und der Frauenchor die Streitenden zu trennen. Hütchen aber jubelt ob des Gelingens seines neuesten Streiches und stürzt sich dann freudig auf zwei neue Opfer.

Denn kein Geringerer als Jacob Grimm eilt nun mit Geberden der Verzweiflung herein, und ihm folgt gar Siegfried Wagner selbst. Diese beiden Hüter des deutschen Märchenhortes reizt er nun auch noch nach Kräften zum Streit, und auch das glückt ihm. Immer von kurzen Einsätzen des Motivs 10 unterbrochen, tauschen sie ihre — gesprochenen — Wechselreden, Jacob Grimm vorwurfsvoll ob dieses Märchendurcheinanders, Siegfried Wagner aber sich mit Humor verteidigend. Fast kommt es auch hier zum Schlagen, da tritt jedoch die Märchenfrau selbst zwischen diese ihre beiden treuen und echten Freunde und trennt sie, worauf beide abgehen.

Aber auch die Kobolde machen sich nun schleunigst fort. Denn vor der Märchenfrau, das wissen sie, bleibt ihre Tücke nicht verborgen. Sie verkündet denn auch laut: „An allem ist Hütchen schuld!" (3),

und ein „Kobold"-Nachklang („Kobold" vgl. Nr. 18) hilft ihr sein Wesen schildern. Ihn, so befiehlt sie der Menge, gilt es zu greifen und zu prügeln (10), bis er auf immer Ruhe gibt, und sie zeigt ihnen auch, wie das gelingen kann. Einen Napf mit duftender Speise heißt sie auf den Boden stellen. Die Zutaten, Knofel und Bibernellen, versprechen einen absonderlich würzigen Geruch, der sich in den eigenartigen Harmoniefolgen und der instrumentalen Farbenmischung eines besondern Motivs (84) ins Hörbare umsetzt.




Wenn Hütchen, unwiderstehlich angezogen, dem Napf sich nähert, kann es, so lehrt die Märchenfrau weiter, durch Schlagen mit Besen und Ruten gelingen, ihm sein Hütchen vom Kopf zu werfen. Dann wird er sichtbar. Sogleich befolgt man den Rat. Der Napf wird gebracht und in die Mitte auf den Fußboden gesetzt. Alle bewaffnen sich mit Besen und Ruten und stellen sich mäuschenstill in der Runde auf. Im Orchester hebt leise ein langer Orgelpunkt (auf A) an und über diesem spannunggeladenen Untergrund treiben die Motive Hütchens (2 und 3) ihr Spiel. Der Chor aber lockt und ruft pianissimo den Kobold mit allen erdenklichen Namen, die in ihrer Gesamtheit einen hübschen Überblick über die Kulturgeschichte dieser geheimnisvollen Hausgeister gewähren. Auch die Chorgruppen halten dabei in wechselnden Einsätzen den Ton a in den verschiedenen Oktaven ihrer Stimmlage fest. Und richtig, der kräftige Würzduft (84) zieht den Kobold an; zögernd schleicht er auf den Napf zu (3). Wie er eben aus ihm nascht, gibt die Märchenfrau und mit ihr die Solo-Geige — gleichsam verhaltenen Atems — mit dem Prügelmotiv (10) das Zeichen, und in freudigstem Fortissimo stimmt das volle Orchester mit der Fortsetzung desselben Themas ein, während droben auf der Bühne alle

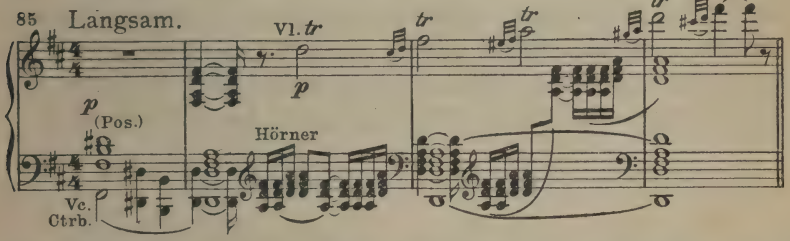
eifrig in der Richtung auf den Napf zu nach dem unsichtbaren Kobold schlagen. Einer trifft schließlich Hütchens Hut, der Kobold wird nun sichtbar und erst recht verprügelt. Da erbarmt sich Katherlieschen des schreienden Wichtes. Sie schützt ihn vor den Schlägen, nimmt ihn in den Arm, schilt ihn aber derb aus und hält ihm alle seine bösen Streiche vor (2, 4 und 10). Auch Frieder weiß nun mit einem Male, wer ihm den Zettel mit den Antworten auf die drei Fragen stibitzt, den Esel und den Tisch vertauscht hat (47), und der Chor will dem Kobold, der ihm Vieh und Saat verhexe, an den Kragen (10). Auch Katherlieschen droht ihm ernstlich:

„Hier ist die Rute! Tod wär' dein Los! (10)
Doch ich bin dumm und gut (1): drum nimm deinen Hut!
Und hurtig flieg davon!"

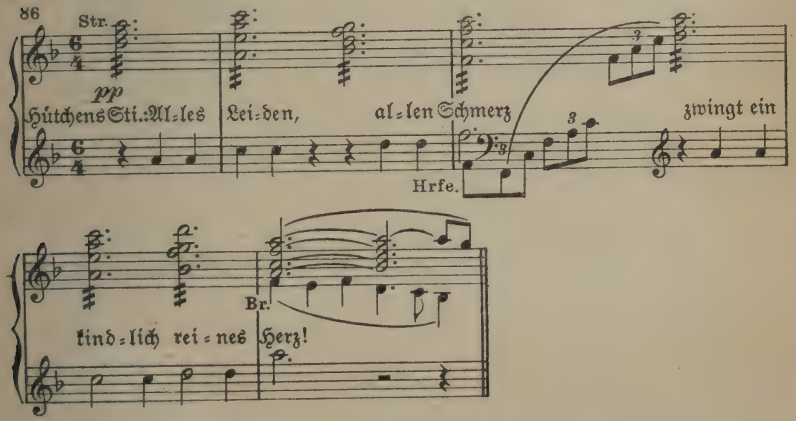
Das läßt sich Hütchen nicht zweimal sagen und verschwindet behende (4). Gegen Katherlieschen aber richtet sich nun die Wut der Menge (10). Ehe sie indes mit Schlägen auf das Mädchen eindringen können, stürzt plötzlich das Haus über ihnen zusammen. Das ist die Rache des Kobolds (3), und seine Stimme (aus der Höhe) bestätigt es.

Nur Frieder und Katherlieschen stehen in stummer Umarmung in der Mitte aufrecht. So lohnt Hütchen seiner Retterin; alle übrigen aber liegen tot unter den Trümmern, und schon kommen auch, von verschiedenen Seiten, der Tod und der Teufel herbei und scharren nach Beute. Jener führt im Orchester wieder sein dumpf raunendes Motiv 39 herauf, diesen geleiten seine Motive aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 10 und 8). Katherlieschen überwindet rasch ihre Furcht vor den unheimlichen Gesellen und bittet sie beide, heute doch einmal gnädig zu sein und den Ärmsten wieder das Leben zu gönnen. Ihre innige Bitte, die sie noch dazu in das schöne Thema 1 kleidet, macht Tod und Teufel wankend. Während das Thema 1 sich im Orchester, wie im Vorspiel, über die Figur 1a weiterspinnt, beraten beide. Aber Frieder und sein Motiv (5) machen allem Schwanken ein Ende, indem er mit dem „Knüppel aus dem Sack" droht. Da erkennt der Teufel entsetzt in Frieder den „Flegel", der ihm in der Hölle so übel mitgespielt hat, und flieht, vom Knüppel verprügelt, samt dem Tod winselnd und hinkend (44) davon, und auch sein Motiv aus dem „Bärenhäuter" (vgl. dort Nr. 8b), mag es noch so heftig

und drohend auftreten, hilft ihm nichts. Nun hat Katherlieschen freie Bahn, und der Balsam, den einst der Tod ihr gab, muß ihr wiederum helfen, die Toten zu erwecken. Seine milde Heilkraft spricht auch aus den Klängen des Orchesters (85).




Sie bestreicht die von den Trümmern Erschlagenen damit und erweckt sie so wieder zum Leben. Die frohe Lebensbotschaft verkündet sie ihnen in der Weise 72, und die Geretteten danken ihr im Chor freudig und beschämt zugleich. Denn nun sehen alle, wie unrecht sie getan, als sie Katherlieschen, ihrer aller Retterin, für dumm hielten, während sie doch, wie sie Frieder nun zugeben müssen, die Klügste von allen ist. Ihren Dank und ihr Rühmen kleiden sie in das liebliche Thema von Katherlieschens Herzensreinheit (1) ein, und mit Recht, denn diesem Grundzug ihres Wesens verdankt das unerschrockene und treue Mädchen sein Glück, verdanken sie alle ihre Rettung aus Todesnot. Das bezeugt auch des unsichtbaren Kobolds Stimme, die aus der Höhe zu durchsichtiger Begleitung der leise tremolierenden Streicher und der Harfe nun den Grundgedanken des ganzen Werks verkündet:



Und auf Katherlieschens (1) Fürsprache erklärt sich Hütchen nun auch selbst als versöhnt, nachdem alle geschworen, daß sie gut sein wollen. Von den Dachtrümmern haben sich allmählich Blumenranken herabgesenkt und umgeben Frieder und Katherlieschen gleich einer duftigen Laube. Im Orchester aber verklingt des versöhnten Kobolds Thema 4, das seine neckische Art verlor und sich nun in ruhiger Bewegung in die sanft schwebenden Harmonien des leise verhallenden Orchesters einfügt, bis über einem letzten Akkord der Harfe der Vorhang fällt.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08731 719 2